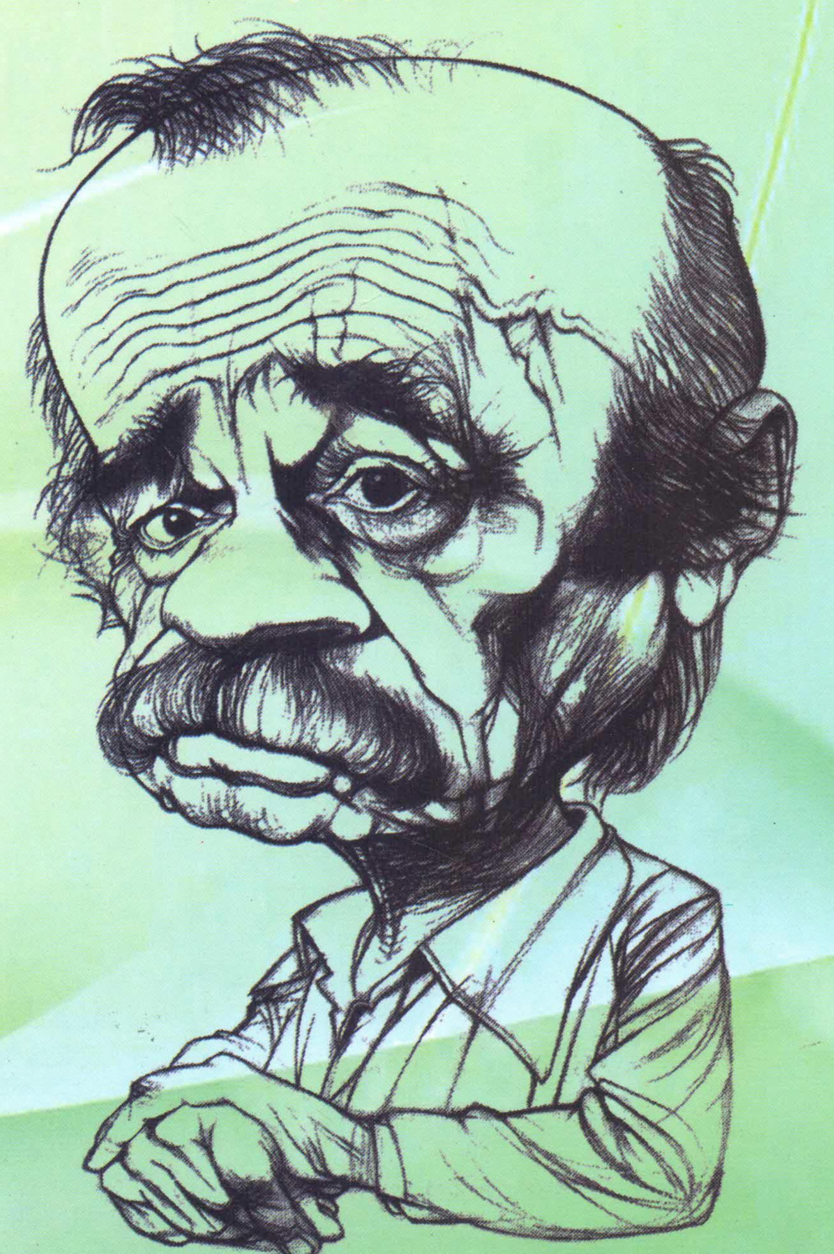
إرنستو ساباتو

الكاتب وأشباحه

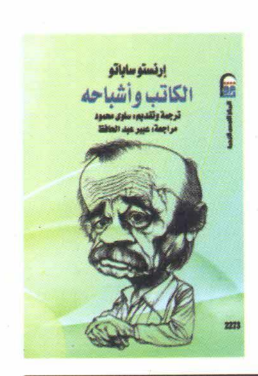
ترجمة وتقديم: سلوى محمود
مراجعة: عبير عبد الحافظ

المركز القومى للترجمة



2273





يعرض الكتاب فكر المؤلف عن مهنة الكتابة، لماذا، ولأي هدف، ولمن يكتب، وكيف يبدع...

فالكتاب عبارة عن مجموعة من الأفكار التي تدور حول الرواية وجمهورها، وعن الكاتب وقلقه وهواجسه وعن اللغة وعوائقها... وهذه المقالات التي يتألف منها هذا الكتاب طبقًا لإرنستو ساباتو هي "في مجملها، شيء من يوميات كاتب، وتشبه إلى حد كبير الملاحظات والاعتبارات التي يدونها الكتاب في اعترافاتهم ومراسلاتهم".

عندما نشر ساباتو هذا الكتاب كان قد ارتاد كوابيس العمل الخيالي وطاردته أشباح الكتابة الإبداعية، وكان نتيجة لتلك الخبرة، أن ظهرت بحوث ونظريات وتأملات أدبية في النص، لكاتب يغوص في أعماق المبدع، الذي يربطنا بنبض الحياة والرغبة والتأثير الجمالي. ومن بين الأفكار الرئيسية التي كررها ساباتو، والتي تعطي فرصة لغيرها من التأملات والأفكار وتعتبر نواة أساسية، مفهومه الخاص عن الرواية التي يعتبرها "شكلاً من أشكال فحص الضمير الإنساني". ولذا فقد أولى الرواية عناية خاصة باعتبار أنها طريق جديد للمعرفة قادر على تعليم الرجل الأشياء الخاصة بالأحاسيس والعواطف والانفعالات، التي لا يمكن إدراكها عن طريق العلم أو عن طريق المنطق. في "الكاتب وأشباحه" يعري إرنستو ساباتو روحه ويعطي تأملات مضيئة وأفكارا مشرقة عن فن الكتابة الإبداعية.

تصميم الغلاف: رحاب حسن

الكاتب وأشباحه

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2273
- الكاتب وأشباحه
- إرنستو ساباتو
- سلوى محمود
- عبير عبد الحافظ
- اللغة: الإسبانية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
El escritor y sus fantasmas
Por: Ernesto Sabato

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الكاتب وأشباحه

تــأليف: إرنستو ساباتو

ترجمة وتقديم: سلوى محمود

مــراجــعة: عبير عبد الحافظ



2015

ساباتو، إرنستو.
الكاتب وأشباحه/ إرنستو ساباتو؛ ترجمة وتقديم: سلوى محمود؛ مراجعة: عبير عبد الحافظ. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥.
٢٠٨ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٨ ٠١٤٩ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ المقالات الأمريكية.
٢ ـ القصص الأمريكية ـ تاريخ ونقد.
أ ـ محمود، سلوى. (مترجم ومقدم)
ب ـ عبد الحافظ، عبير. (مراجع)
ج ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٤٨٧٣/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977- 92 - 0149 - 8

ديوى ٨٢٤

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

تقديم المترجمة

لا أعتقد أن أحدًا ممن لديه فكرة أوليّة عن أدب أمريكا اللاتينية يجهل مكانة إرنستو ساباتو باعتباره كاتبا ومفكرا وفيلسوفا، وهذا ما يعكسه إنتاجه الأدبى ونشاطه العلمى والفلسفى الكبير، لكن هذا الكاتب لم يحظ باهتمام كبير أو صغير، على الأقل فى عالمنا العربى، وهذا التجاهل لأعمال قطب من أهم أقطاب الأدب، وعلم من أعلام الفكر فى أمريكا اللاتينية هو ما دفعنى للاهتمام بترجمة أحد أعماله: الكاتب وأشباحه (١٩٦٤)، ولماذا هذا الكتاب تحديدًا؟ لأنه يعكس حجم الثراء الفكرى والثقافى الذى يتمتع به إرنستو ساباتو؛ فهو مؤلف يتمتع أيضًا بقدرات عالية فى التعبير والوصف، وهى أدوات يعكس من خلالها عمق الرؤية وثراء اللغة التى يكتب بها؛ فضلاً عن فلسفته العميقة فى تحليل التطورات ودراستها وعرضها التى طرأت على فن الإبداع القصصى.

ويتألف هذا الكتاب من مجموعة مختصرة من المقالات التى تدور حول موضوع رئيسى واحد وهو: الرواية، وماهيتها، وكيف ولماذا تكتب؟ فهو يساعد الكتّاب والقراء على فهم ماهية الكتابة والتأليف الإبداعى، وهذا الكتاب يضم تقريبًا مائة وأربعين مقالاً، ونلاحظ من خلالها شاعرية ساباتو وأسلوبه المتميز وآراءه الشخصية حول موضوع الأدب بشكل عام، والأدب القومى والإبداع القصصى بشكل خاص، ويبرز ساباتو من خلال هذا العمل الفرق بين مجرد الكتابة العادية والتأليف الإبداعى.

تعكس موضوعات الكتاب فى مجملها تأملات كاتب فيلسوف، وعالم واع بآليات عمله، وأديب يجيد التحكم فى أدواته على الرغم من الصعوبات البالغة التى تواجهه والمشكلات والشكوك التى تعتصره، لا لكونه كاتبًا فقط، بل لكونه إنسانًا ينتمى لبيئة جغرافية ومناخية لها طابعها الخاص وظروفها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والدينية التى تميزها، ويستعرض الكاتب فى هذا العمل ثقافته الواسعة؛ فنراه يتحدث عن الأدب العام والخاص، والفلسفة والواقع المعاصر للمجتمع، ويرى القارئ أن النص الأصلى للكاتب الأرجنتينى مطعّم بألفاظ كتبت باللغة اليونانية واللاتينية والإيطالية والإنجليزية والألمانية، فضلاً عن وجود فقرات وعبارات كاملة باللغة الفرنسية.

وشكل المقالات يشبه إلى حد كبير المقابلات التى يسألون فيها ساباتو عن الموضوعات المختلفة التى يجعلها عناوين لمقالاته، وهذه المقالات هى نفسها تعتبر ردًا على التساؤلات التى توجه له. فى الكاتب وأشباحه يتحدث عن الأدب القومى، والاعتزاز بالأسلاف وعدم إنكارهم أو الامتعاض منهم؛ كما يبرز أن الثقافة الأرجنتينية ترجع فى أصولها إلى الثقافة الأوروبية التى جلبها المحتل الإسبانى لتلك الأراضى، والثقافة القومية تستمد قوتها من ذلك الميراث الثقافى.

ويؤكد ساباتو أنه لا توجد أصالة مطلقة لا فى الأدب ولا فى الفن ولا فى أى شىء على الإطلاق؛ لأن كل الثقافات - على حد تعبيره - مهجنة.

وفى حديثه عن طبيعة الشعب الواقع وراء جبال الأندلس يمتد الحديث ليشمل بورخيس على وجه التحديد، ويذكر إيرنانديث، وجيرالديس... إلخ. أما بالنسبة للآداب العالمية التى تمثل قاعدة نص هذا الكتاب، فإنه يذكر - على سبيل المثال لا الحصر - بلزاك، وكافكا، وجويس، وفلوبير، وبودلير وميلر، وسفوكليس، وكامو، ودانتى... إلخ.

كما أنه يشير - على وجه الخصوص - إلى بعض التيارات الأدبية والفلسفية التى على ما يبدو أنه ملتصق بها، وهى الرومانسية والوجودية والسوريالية.

وأحيانًا كثيرة نجده يستعين بالتعليقات نفسها لكبار الكتّاب والمبدعين ليعزز أفكاره وخصوصًا عندما يستعرض جوانب محددة فى الفكر والأدب. أما على المستوى الفلسفى، فإن تأثير الفلسفة واضح وملموس فى فكر المؤلف، ومن خلالها يعبر للغالبية العظمى من الموضوعات. وتبرز أفكار الكاتب عن الوجودية، والماركسية والفلسفة الظاهرانية؛ وفى مواضع كثيرة من النص يذكر ساباتو فلاسفة مثل: سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وهيجل وكانت وكيجارد وهوسرل، وماركس ونيتشه، وهيدجر، وفيكو... إلخ. ويستخدم ساباتو أفكارًا كثيرة للفلاسفة المذكورين دعما للموضوعات التى يتصدى لها، وفى غالبية الحالات فإن هذه الموضوعات تعد انعكاسًا لهذه الأفكار. ومن ناحية أخرى سيلاحظ القارئ العديد، والعديد من الأقوال المأثورة والحكم للمؤلف نفسه تصاغ بعمق شديد يحسد عليه، يمكن مقارنتها بأفضل الأقوال المأثورة والحكم لدى هؤلاء المفكرين. وسيرى القارئ من خلالها فكر ساباتو عن الفن والأدب، وأحيانًا كثيرة نجده يترك الباب مفتوحًا للقارئ، كما أن أفكاره عن المجتمع الحالى وأصدائه فى الفن لها أهمية كبيرة تماثل أهمية أطروحاته عن الأدب. وتحليلاته تنطلق من رؤيته عن الإنسان، وعن المجتمع ودور الرواية فيما يتعلق بهذه الأوجه؛ فساباتو ينتقد بشدة وحزم المجتمع المعاصر، وعلى وجه الخصوص، موضوعيته المبالغ فيها وتمركزه فى التكنولوجيا، وهجره للإنسان، وهو ما يجعله يردّ على الوسط العدائى بموقف ميتافيزيقى وسلبى للواقع، كما يتناول الحديث عن أزمة الفنان وعلاقته بالجمهور وتأثير الحضارات المختلفة والعقائد والمذاهب الفلسفية على الفن الروائى، فبالنسبة له عملية الإبداع هى عملية معرفة ومخاطرة، تسلك دروبًا بدائية من المعرفة الذاتية، والفهم المتنامى للعالم والإنسان نفسه.

فالكاتب الحقيقى يتعرّى ويعبر ليس فقط من خلال الأقنعة المتعاقبة للشخصيات التى تظهر فى أعماله، بل من خلال ظهور هوية عميقة تعكس تكوينه، فهو ينأى بذاته عن النظريات اللغوية، والبنيوية، والسيميائية والبرجماتية وهى دراسات تجد مكانها الخاص بوصفها أجزاء من علم، ولكنها لا تحل محل فلسفة اللغة ولا نظرية العملية الإبداعية.

فى نهاية المطاف يتساءل ساباتو: لماذا تكتب الروايات؟ وهنا نجد فكر المؤلف يتركز فى هذه النقطة، حيث يعكس رؤيته عن هذا الموضوع فى آخر حكمة يختتم بها الكتاب، وهى من أهم الحكم التى وردت فى النص: «الرجال يكتبون القصص الخيالية، لأنهم مجسّدون وناقصون، لكن الإله لا يكتب روايات».

ومن الجدير بالذكر أن هذا الكتاب يعد من أصعب الكتب التى ألفها إرنستو ساباتو من حيث الصياغة اللغوية والأسلوبية والفكرية، حيث يصب الكاتب فى هذا العمل عصارة فكره وخبرته بوصفه كاتبا وفيلسوفا ومؤلفا لعدد من الأعمال الأدبية والفلسفية. وأهم ما يلفت النظر فى هذا الكتاب هو أن مؤلفه يحاول توفيق النثر لما تحتاجه الأفكار التى يعرضها، حيث إنه غير مضطر لاتباع نظام معين فى الكتابة يجبره على الصياغة المطولة؛ فهناك أفكار واضحة يمكن التعبير عنها بعشر كلمات فقط؛ وهناك أفكار تنساب وتتسلسل وتتدفق رويداً رويداً فتظهر من خلال عملية ذهنية تمتد عبر الصفحات المختلفة، لكن ساباتو يستخدم دائمًا الكلمات المعبرة عن المعنى دون إسراف، كما أنه يقدم عملاً يحاول من خلاله تجنب الوقوع فى أن يشعر القارئ بأنه يقرأ شيئًا مزدحمًا بالألفاظ الزائدة عن الحاجة، كما يحاول أن يقدم عملاً غير ناقص. فهذا الكتاب المفعم بالأفكار يتسع لكل الموضوعات المتعلقة بالأدب، وعلى وجه التحديد بالرواية كما أشرنا لذلك من قبل. ولكن أبرز ما يميز هذا العمل هو أن أفكاره متماسكة ومترابطة عبر صفحات الكتاب، مع أنها تقدم بطريقة غير متسلسلة وغير مرتبة. وهذا يخلق، من جانب، الشعور بالتلقائية وبأنها حررت فى الوقت نفسه الذى تبادرت فيه إلى ذهن الكاتب؛ ومن جانب آخر، فإن استمرار هذه الأفكار يبين أن هذه القفزات الفكرية لا تسبب إزعاجًا للقارئ، بل على العكس من ذلك، فإنها تعطى للكاتب حركة ديناميكية خاصة، مما يجعل من الكتاب سلسلة من المفاجآت، فيعرف مثلاً ما الأفكار المتوقعة داخل الكتاب، لكن لا يمكنه معرفة ما الأفكار التى ستطالعه فى الصفحة التالية.

ولكن قبل أن أنتقل إلى هذا الكتاب الذى يعكس عمق ثقافة ساباتو وفكره وفلسفته، أتوقف قليلاً للتعريف بالكاتب.

مَن إرنستو ساباتو؟

ولد إرنستو ساباتو فى مدينة بوينوس آيرس الأرجنتينية عام ١٩١١، وتوفى فى أبريل عام ٢٠١١، ظل يرتقى فى المراحل التعليمية المختلفة إلى أن وصل إلى نيل درجة الدكتوراه فى الفيزياء من جامعة لابلاتا، كما درس الفلسفة فى الجامعة نفسها ثم التحق بالعمل فى مجال الإشعاعات الذرية فى معامل كورى فى فرنسا، فى الوقت ذاته كانت له اتصالات وثيقة بالسورياليين. وعند عودته إلى الأرجنتين قام بتدريس الفيزياء فى الجامعة. وبعد نشر كتابه الأول الذى كان يضم مجموعة من المقالات وهو «الواحد والكون» ١٩٤٥، وجه أعماله نحو النقد المختص بالآداب، كما هجر ميوله العلمية بشكل نهائى؛ لكى يكرس حياته بالكامل لممارسة العمل الأدبى.

مر فى الخمسينيات بأزمة نتيجة شعوره بالتناقضات بين عالم الرياضيات الذى وصفه بـ «واضح ومضىء»، وعالم الأدب «المؤلم والمعقّد». فى ذلك العقد نشر عددًا من المقالات منها: «رجال وتروس»،١٩٥١ و«الهرطقة» ١٩٥٣ فوجدناه فى هذه المقالات يمارس نوعًا من النقد العميق لمستقبل العلم من خلال منظور إنسانى.

فى عام ١٩٤٨ نشر أولى رواياته النفق، وبعد ثلاثة عشر عامًا نشر روايته التى حققت له شهرة عالمية وهى «أبطال وقبور» ١٩٦١، ثم أتبعها بأخرى أكدت تكريسه الكامل للعمل الروائى وموهبته الراسخة، وهذه الرواية هى «عبدون المدمر» ١٩٧٤ التى تعكس رؤية مرعبة عن الواقع الأرجنتينى؛ وقد حصلت فى فرنسا على جائزة أفضل كتاب أجنبى عام ١٩٧٤.

انعكس فكره السياسى فى عدد من المقالات والأعمدة الصحفية، وكذلك فى كتبه قضية سباتو، وتعذيب الصحافة وحريتها؛ وخطاب مفتوح للجنرال أرامبورو ١٩٥٦ والوجه الآخر للبيرونية[1]: خطاب مفتوح لماريو أماديو ١٩٦٥. ومن ناحية أخرى، كانت له مواقف واضحة حيث شجع الدفاع عن قيم الإنسان وحقوقه،

---

(١) البيرونية المقصود بها الوجه الآخر لسياسة الرئيس الأرجنتينى بيرون واتباعه.

ملاحظة: الهوامش كلها (إضافة من المترجمة) فيما عدا الهامش الأول الخاص بروب غريليت.

بالإضافة إلى موقفه المناهض للسياسة الديكتاتورية والمتسلّطة لبعض السياسيين الأرجنتينين؛ وفى عام ١٩٤٨ رأس اللجنة القومية الخاصة بشؤون اختفاء بعض الشخصيات، والتى حرر من خلالها «تقرير ساباتو»، الذى عرف فى إسبانيا باسم «لن يتكرر أبدًا»، وكان التقرير يتعلق بالمختفين الأرجنتينيين بين عامى ١٩٧٦ و١٩٨٢.

فى عام ١٩٨٤ حصل ساباتو على جائزة ثيربانتس فى الأدب، وهى أعلى جائزة تمنح فى مجال الآداب الإسبانية؛ ومن بين الجوائز الأخرى التى حصدها جائزة جابرييل ميسترال، المقدمة من منظمة الدول الأمريكية. ولارتباطه الشديد بالعاصمة الأرجنتينية، فقد أحرز لقب أشهر مواطن فى مدينة بوينوس أيرس عام ١٩٨٤، وبعدها بثمانيِ سنوات (سبتمبر عام ١٩٩٢) حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة بوينوس أيرس.

هجر إرنستو ساباتو - بسبب فقدانه حاسة البصر - القراءة والكتابة تمامًا فى السنوات الأخيرة، وكرسَ جل وقته فى ممارسة بعض الهوايات ومنها الرسم، بالإضافة إلى مشاركته فى عدد من الدورات التعليمية المختلفة وفى حفلات التكريم التى خصصت له.

فى أبريل عام ١٩٩٢عرض فى مدريد فى المركز الثقافى "لابيا"، ستًا وثلاثين من لوحاته الفنية. كما حصل على الدكتوراه الفخرية عام ١٩٩٦ من جامعة أوروجواى. وفى عام ١٩٩٧ حصل على الجائزة العالمية "ميننديث بيلايو"، والمقدمة منْ الجامعة التى تحمل هذا الاسم نفسه، والتى تكرم الشخصيات البارزة فى مجالات الإبداع الأدبى والفنى والعلمى، وأعمالها وقدراتها الإنسانية تعيد إلى الذاكرة أعمال ميننديث بيلايو. نشر فى عام ١٩٩٨ روايته قبل النهاية، والتى يحكى فيها بعض ذكريات الطفولة، ودراسته إلى جانب الأرجنتينى بيرناردو هوسى الحائز على جائزة نوبل فى الفيزياء؛ كما يحكى عن بعض الصدمات التى تعرض لها بسبب أحداث محلية وعالمية. فى عام ٢٠٠٢ حصل على جائزة روساليا دى كاسترو، عن مشواره الأدبى وكتاباته الإبداعية باللغة الإسبانية، كما حصل على جائزة أورشليم.

من مؤلفاته الكاتب وأشباحه (١٩٦٣) والثقافة فى التشعب القومى (١٩٧٦) ودفاع ورفض (١٩٧٩) والمقاومة (٢٠٠٠) وإسبانيا فى المذكرات اليومية لشيخوختى (٢٠٠٤) وقد امتدحه عدد كبير من كبار النقاد والكتاب والمفكرين منهم توماس مان، وجرينى وكامو.

ونظرًا للتدفق المستمر لأسماء الكتّاب والفلاسفة والمفكرين فى هذا الكتاب، والحديث عن بعض الملامح المميزة للمجتمع الأرجنتينى، وجدت أنه من الضرورى إضافة بعض الهوامش الإيضاحية، والتعريف ببعض الشخصيات حتى تكتمل الصورة أمام القارئ.

وقبل أن أترك الحديث للمؤلف أحب أن أقدم للقارئ هذا الاعتراف، حيث واجهتنى فى الحقيقة مجموعة من التحديات فى أثناء ترجمة هذا العمل، فأذكر على سبيل المثال لا الحصر وجود بعض الألفاظ المستخدمة محليًا فى الأرجنتين دون غيرها من الدول المتحدثة بالإسبانية؛ فضلاً عن بعض الألفاظ التى استحدثها الكاتب ولا وجود لها فى قاموس اللغة، ومن هنا كان من الضرورى الاستعانة ببعض الأصدقاء الأرجنتينيين لمساعدتى على فك رموز هذه الكلمات، لكى أتمكن من ترجمة هذا العمل ترجمة دقيقة حتى يخرج لجمهور القراء واضحًا جليًا، دون خلط أو غموض فى المعنى.

والله ولى التوفيق

د. سلوى محمود

كلمات افتتاحية

يتألف هذا الكتاب من مجموعة نصوص متنوعة تدور حول موضوع واحد، موضوع تسلّط على عقلى منذ أن احترفت العمل بالكتابة: لماذا وكيف ولَمَ تُكتب قصص خيالية؟ طرحت على نفسى هذه التساؤلات عدة مرات، وكنت أطرحها على القراء والصحفيين فى مرات أخرى، وفى كل مرة من هذه المرات كان وعيى يزداد رغبة فى معرفة تلك الأسباب الغامضة التى دفعت رجلاً للكتابة عن شخصيات وأحداث لا تمت بصلة للعالم الواقعى، بكثير من الجدية وحتى بالضيق والكدر؛ إلا أنها تبدو، وبآلية عجيبة، وكأنها تقدم أصدق شهادة عن الواقع المعاصر.

لا أعرف أى قيمة يمكن أن تحققها هذه الملاحظات فى علم الجمال أو علم الكائنات، ولكن أعرف أن لها قيمة الوثائق الجديرة بالتصديق، حيث تم إعدادها وتدوينها من خلال التأمل المتكرر والشديد لمصيرى الخاص بوصفى كاتبا.

إذن، أتحدث عن الأدب مثل راع يتحدث عن خيوله؛ فتأملاتى ليست استدلالية ولا نظرية، بل تمضى متلاحقة ولا تخلو من التناقضات ولا الشكوك (الكثير منها كان ملحًا ومستمرًا). وبقدر ما كنت أكتب قصصًا خيالية: كنت أتناقش مع نفسى أو مع الآخرين، فى هذا البلد أو فى البلاد التى بها أناس يخبروننا باستمرار عن ماهية الأدب القومى وما يجب أن يكون عليه؟ باختصار، هذه المنوعات لها بعض ملامح من «يوميات كاتب»، وهى تشبه إلى حد كبير ذلك النوع من الخواطر التى يدلى بها الكتّاب دائمًا فى اعترافاتهم السرّية أو فى خطاباتهم.

ولهذا السبب فضَّلتُ الاحتفاظ بذلك الشكل التكرارى والمُلِح، ولكنه مع ذلك ينبض بالحياة، مع قليل من الفوضى التى وردت بها تلك المنوعات على خاطرى المرة تلو الأخرى.

لمن أكتب هذا الكتاب؟ فى المقام الأول، أكتبه لنفسى، بهدف إيضاح بعض البديهيات الغامضة حول ما أفعله فى حياتى؛ وكذلك، لأننى أعتقد بأن هذه النصوص المنوعة قد تنفع الشباب الذين يناضلون من أجل البحث عن الذات، كما كنت أنا فى صباى، ومن أجل أن يعرفوا إذا كانوا حقًا كتَّابا أم لا، لكى أساعدهم على معرفة ما مفهوم القصص الخيالى وكيف يصنع؟ وأيضًا أقدم هذا الكتاب لقرائنا الذين يكتبون لنا باستمرار أو يستوقفوننا فى الشارع عن عمد بهدف التعليق على كُتبنا، شغوفين بالتعمق فى نظرتنا العامة عن أدب الوجود؟ وفى النهاية، أقدمه أيضًا لذلك النوع من النُقاد الذين يفسرون لنا كيف ولماذا وما ينبغى علينا أن نكتبه. على أية حال، مَنْ يقرأ هذا الكتاب فإنه سيكون على يقين من أنه ليس أمام أفكار أو آراء ذكيّة أو غير مبررة، بل أمام تأملات كاتب اكتشف ميوله الأدبية بصعوبة بالغة، من خلال تعرضه لصعوبات ومشكلات وعرة، ومغريات ووساوس خطيرة، وكان عليه أن يختار طريقه من بين عدة طرق كانت تعرض عليه فى مفترق الطرق، كما فى بعض قصص الأطفال، مع العلم بأن طريقًا واحدًا، واحدًا فقط هو الذى يقود إلى الأميرة الحسناء.

فى النهاية، سوف يقرأ تأملات كاتب من أمريكا اللاتينية، ومن هنا سيتعرف على شكوك وتأكيدات إنسان معذَّب مرتين. فإذا كانت معاناة الفنان فى أى مكان فى العالم قاسية، فإن القسوة هنا مضاعفة؛ حيث نعانى فى حالتنا المصير المؤلم للمواطن الأمريكى اللاتينى.

إ . س

أماكن مقدسة، ١٩٦١ - ١٩٦٣

بعض التساؤلات

هل المفكرون الذين يعلنون عن غروب الجنس الروائى على حق؟ هل أعمال كاتب مثل جويس Joyce وبكيت Beckett تعتبر، مثلاً، اختصارًا غير معقول لكل الأدب الخيالى؟ وهل الأزمة الكبرى فى عصرنا هى أيضًا الأزمة العامة للفن، حيث يتركز بشكل أساسى وكامل على التجريد من الصفات الإنسانية؟ هل وصلنا إلى طريق مسدود ووضع بلا مخرج ولم يبق إلا تحويل رواياتنا إلى أدوات مشوشة للتفكك؟

فكل هذه التساؤلات شغلتنى على مدى سنوات طويلة؛ فالأدب بالنسبة لى، كما بالنسبة لكتّاب آخرين معاصرين، ليس أداة تسلية ولا محاولة هروب، بل هو شكل - ربما الأكمل والأعمق - لفحص الظروف الإنسانية ودراستها.

فما زال موضوع ماهية الرواية، وبشكل خاص ماهية الرواية فى الزمن المعاصر، مثار جدال فى أوروبا وفيما بيننا، وهو يرجع أساسًا لسببين: حيوية هذا الجنس الأدبى، وهى حيوية تزداد عن ذى قبل على الرغم من كل التكهنات السوداوية، وكذلك سرعة تقلّبه أو عدم نقائه.

وهذه الكلمة يجب النظر إليها بتحفظ، لأنها دائمًا غير لائقة إذا لم تستخدم للإشارة لعالم الأفكار الأفلاطونية، بل للإشارة إلى عالم غامض ومشوش، وهو عالم البشر الذى لا مفرّ من رجسه. وهكذا، فكل التأملات حول نقاء الشعر، والرسم، والموسيقى، وعلى وجه الخصوص الرواية، لا تنتهى إلا إلى الجدال.

فى الواقع، كلنا نعرف ما المنحنى أو ما يتعلق بعلم هيئة الأرض ومساحتها، فهى ماهيات يمكن ويجب تحديدها بدقة مطلقة. ولانتمائها لعالم الرياضيات، فهى ليست فقط نقية بل لا يمكن أن تكون غير ذلك؛ فالمنحنى الغليظ الذى نرسمه بالطباشير على السبورة يكاد يكون بمثابة خريطة ترشد طبيعتنا الجسدية فى ذلك العالم الأفلاطونى الشفاف الذى لا يعنيه الطباشير، ولا السبورة ولا اليد التى تنفذ الرسم بلا مهارة.

ولكن ما الرواية الخالصة؟

هوسنا الشديد بإخضاع كل شىء لحكم العقل ـ وهذا الموقف نتيجة لحضارة لم تعتقد إلا فى العقل المحض (هكذا كانت!) ـ، قادنا هذا الهوس إلى الافتراض الساذج بأنه فى مكان ما يوجد نموذج للجنس الروائى المهمّش، نموذج لابد وأنه كتب وفقًا للسلوك الفلسفى الجيد وبالخط العريض: "رواية"، هكذا. وبالطبع فضعاف الكتّاب الذين يحاولون الاقتراب منه من خلال محاولات بدائية تقريبا، يجب أن تسمى أعمالهم «روايات» بحروف ضئيلة، لإبراز انحطاطها الفاضح.

ومن المؤسف أو ربما لحسن الحظ أنه لا يوجد نموذج، وقد عبّر عن ذلك فاليرى Valery باشمئزاز واضح، وإن كان بدقة لم يعتبرها إطراءً، قال: جميع التغيرات تتبعه. بالطبع نعم. فسواء حدث هذا بشكل متزامن أو متعاقب، فقد عانت الرواية من كل أنواع الانتهاكات، شأنها شأن الدول التى عانت السبب ذاته، ولهذا فهى شديدة الخصوبة فى تاريخ الثقافة، مثل: إيطاليا وفرنسا، وإنجلترا وألمانيا.

وبهذه الطريقة كانت الرواية مجرد سرد للأحداث، أو تحليل للمشاعر، أو تسجيل للتغيرات الاجتماعية أو السياسية؛ سواء كانت فكرية أو محايدة، فلسفية أو ساذجة، هادفة أو غير مبررة، هناك أشياء كثيرة متعارضة فيما بينها، وتعقيداتها كانت ولا تزال صعبة الفهم ولا يمكن حلها، فكلنا نعرف ما الرواية، ولكننا نبدأ فى التردُّد والحيرة عندما يطرحون علينا هذا التساؤل. إذن، ما

القاسم المشترك بين أعمال شديدة الاختلاف مثل الكيشوت، أو المحاكمة، أو آلام فرتر[1] أو أوليس لجويس؟

الأفكار فى الرواية

يساند أحد الكُتّاب المؤيدين للأدب «الموضوعى» فكرة أن الكاتب الروائى ينبغى عليه أن يلتزم بوصف الأحداث الخارجية التى يمكن رؤيتها وسماعها من شخصياته، وأن يمتنع عن أى مظهر آخر، بسبب زيفه وضرره.

أنكر الأدب المعاصر العقل، ولكن لا يعنى هذا إنكاره للفكر، ولا أن تكون مؤلفاته الخيالية وصفًا محضًا لحركات جسمانية، ولأحاسيس وانفعالات.

هذا الأدب لا يساند النظرية الجنونية التى تعتبر أن الشخصيات الأدبية لا تفكر: وتؤكد أن الأشخاص، هم فى الخيال مثلما فى الواقع، لا يخضعون لقوانين المنطق، وهو الفكر نفسه الذى جعلنا حذرين، عندما اكتشفنا قصوره الذاتى فى هذا الإفلاس العام فى عصرنا.

ولكن، وبمعنى آخر، لم تكن الرواية قط، مثلما هى عليه اليوم، مُترعة بالأفكار، ولم تظهر قط مثلما أظهرت اليوم اهتمامها البالغ بمعرفة الإنسان، فيجب عدم الخلط بين المعرفة والعقل. فتوجد فى الجريمة والعقاب أفكارًا أكثر من أى رواية أخرى تنتمى لمذهب العقل. فقد ثار الرومانسيون والوجوديون ضد المعرفة العقلية والعلمية، وليس ضد المعرفة بمعناها الواسع؛ فالفلسفة الوجودية والفلسفة الظاهرية والأدب المعاصر تكوّن كتلة تبحث عن معرفة جديدة، أكثر عمقًا وتعقيدًا، حيث إنها تحتوى على السِّر غير المعقول للوجود.

عن الأدب القومى

نعم، نحو منتصف القرن الماضى عانى الروس مشاكل تشبه إلى حد كبير مشاكلنا، ولأسباب اجتماعية تشبه إلى حد كبير أسبابنا. وكانت إحدى هذه

---

(١) آلام فرتر Werther رواية رسائلية لجوته (١٧٧٤) أسهم الإحساس الكبير لفرتر فى خلق صورة البطل الرومانسى، وقد أوحت هذه الرواية بدراما غنائية لجوليز ماسن Jules Massenet .

المشكلات ما كان يسمى «بالأدب القومى» والصراع بين الغربيين ومُحبى السلافيين. وتقع روسيا عند المحيط الخارجى لأوروبا، ولها بعض ملامح المجتمع والعقلية الخاصة بالإقطاعيين، وقد أظهرت نوعًا من الشبه بإسبانيا (بلد لم يكن لديه أيضًا الصورة الكاملة لظاهرة النهضة الأوروبية). فليست مجرد صدفة أن أفضل فيلم عن الكيشوت تم تصويره فى روسيا، وبناءً على ذلك فإن الشخصية التى أبدعها ثريانتيس قد أثارت الكثير من الاهتمام، وقد فُهمت بعمق كبير فى تلك البلاد الأخرى الشاسعة والظالمة، وقد تأكدت هذه القرابة فى بعض البلاد المستعمرة من إسبانيا، وخصوصًا فى الأرجنتين القديمة ذات السهول الشاسعة، لدرجة أن رواية مثل «أنّا كارنينا»، بما فيها من مربى الثيران ذات السلالات، والكهرمانات الفرنسيات، والمزارع والبيروقراطيين، وسادة وقادة قد فُهِمَت تمامًا هنا على وجه الدقة. ففى عام ١٩٣٨ عندما كنت أدرس فى باريس، تعجَّب رجل روسى أبيض كان يعمل سائقًا وكان يأكل معى فى المطعم نفسه، من معرفتى وفهمى للروايات والشخصيات الروسية، قائلاً لى، على العكس، إنه من الصعب أن يجد شيئًا يشبه ذلك بين الفرنسيين. فكان علىَّ أن أخبره بأن هذه الحالة ليست حالة فردية، بل هو شىء شائع جدًا بين الطلاب الأرجنتينيين، ووجدت نفسى مضطرًا للبدء فى تحليل هذه الظاهرة الغريبة. هل قرأت سيادتكم oblomov؟

إذن، إذا شرب ذلك السيد ماته[١] بدلاً من الشاى، فمن الممكن أن يمرّ بطريقة مقبولة وكأنه ينتمى لجنس أرجنتينى معين يرجع إلى عدة عقود ماضية. فالفوضى، ومدلول عصر ما قبل الرأسمالية، والمبالغة والسهول الشاسعة والسهوب، والحياة التى يسيطر فيها الأب فى عائلاتنا القديمة، والتربية الأوروبية والفرنسية، والإحساس بالازدراء وفى الوقت نفسه الفخر بما هو قومى، والشبه بين محبى السلافيين ومعلمى الثقافة الإسبانية، والشبه بين علمائنا

(١) ماته: نوع من المشروبات الشعبية فى الأرجنتين، ويصنع من نوع من الأعشاب التى تحمل الاسم نفسه.

الليبراليين والعقليين الروس الذين قرأوا أيضًا لكونسيدران Considerant ولفورييه Fourier [1] والحركة السياسية والثورية بين الطلاب والعمال، والفوضوية والاشتراكية،... إلخ. أسباب جعلتنى أفهم ذكريات تحت الأرض بطريقة أفضل بكثير من ذلك الأستاذ الفرنسى العجوز الذى كان يعمل فى السوربون، وكنت أستمع إليه، وكانت شخصيات دوستويفسكى[2] بالنسبة له حديثى العهد بالوعى، أفرادا أقل بقليل من المجانين وهمجيين، غير قادرين على تقييم الأفكار الواضحة والخالصة، حمقى لدرجة كبيرة وغير مسئولين لدرجة أنه من الممكن التأكيد بأن إضافة اثنين إلى اثنين تساوى خمسة، وهم بذلك ضد كل تقاليد الديكارتيين والمقتصدين الفرنسيين. وكيف أن هؤلاء البربر سكان مدينة موسكو، يمكنهم ألا يعجبوا بالثقافة المتقنة للغربيين وبثيرانهم الاسكتلندية، والروايات الفرنسية، والفلسفة الألمانية، ومنتجعات بادن بادن، والشواطئ الأوروبية وكازينوهاتها؟ هكذا، وللأسباب نفسها لدينا أصبحوا من أنصار الأنماط الأوروبية، وهى سمة مميزة جدًا للسلافيين أو سكان نهر لابلاتا[3] مثل الفودكا أو الماته؛ وهو على عكس ما يعتقده هنا علماء الاجتماع السطحيين الذين اعتبروا ذلك ملمحا من ملامح الجنون. يا سيدى، لم يكن الأمر كذلك؛ لأنه ملمح يميزنا؛ فالأوروبيون ليسوا من أنصار الأنماط الأوروبية: هم ببساطة أوروبيون.

يبدو لى أنه قد حان الوقت الذى نتولى فيه مسئولية واقعنا الروحى بِعَزْم، ودون غطرسة ولكن أيضًا دون الإحساس بالدونية؛ فقد وصلنا للنضج، وأحد

---

(١) شارل فورييه (١٧٧٢ ـ ١٨٣٧) كان رجل اقتصاد وفيلسوف فرنسى، صاحب نظرية اجتماعية واقتصادية عرفت باسمه، تأثر فى حياته بالأفكار الاشتراكية التى سبقت كارل ماركس، ولكنه لم يكن اشتراكيا بالمعنى الدقيق، فهو لم يطالب بإلغاء الملكية وإنما كان يدعو إلى الاتحاد فى الإنتاج بطريق المشاركة الاختيارية، وأن يتاح لكل شخص العمل حسب قابليته الشخصية وله الحق فى تغيير نوع العمل.

(٢) دوستويفسكى (فيدور) (١٨٢١ ـ ١٨٨١) Dostoievsky كاتب روائى روسى. كان له التأثير العظيم فى الحركة الفكرية الروسية العصرية، له روايات تمتاز بالتحليل الأخلاقى النفسى منها «الجريمة والعقاب»، و«بيت الموتى»، و«الأبله» و«الأخوة كارامازوف».

(٣) نهر لابلاتا: ومعناه نهر الفضة، وهو أحد الأنهار التى تجرى فى الأرجنتين.

الملامح المميزة لأمة ناضجة هو الاعتراف بأسلافها دون امتعاض وخجل. أتحدث عن نهر لابلاتا، وليس عن المكسيك ولا عن بيرو، حيث تختلف المشكلة بسبب قوة الميراث الثقافى الأهلى. هنا بُنيت المدينة والثقافة على العدم، فوق سهول عُشبية شاسعة كانت تتجول فى أرجائها بعض القبائل الهمجية والفظّة. وصلنا هنا كل شىء تقريبًا من أوروبا: من الدين واللغة (وهما عنصران فى غاية القوة للتكوين الثقافى) وحتى الجزء الأعظم من دماء سكانها. إذا كنا تابعين لأولئك الذين ينتقدوننا فى كل لحظة بسبب «نصرة الأنماط الأوروبية» ، فينبغى علينا أن نكتب عن صيد النعام بلغة البامبا[1] وسيكون كل شىء آخر مجرد شىء عرضى، وعالمى الطبع، وضد القومية. من السهل التحذير من ضخامة هذا الهراء. فثقافتنا وافدة من أوروبا، ولا يمكننا إنكار ذلك، ثم لماذا ننكره؟ وبماذا نستبدل ذلك الإرث الجميل؟ فما نجعله أصلى يستمد جذره مَن هذا الإرث، أو أننا لن نفعل شيئًا على الإطلاق. لا أذكر مَنْ قال لجيد Gide [2] لا تقرأ شيئًا حتى لا تفقد أصالتك: فإذا ولد شخص ما ليقول أشياءً جديدة فإنه لن يفقد هذه الموهبة بقراءته للكتب أو بتشبّعه بثقافات أخرى، وإذا لم يولد ولديه هذه المَلَكَة، فإنه لن يخسر شيئًا بقراءته لتلك الكتب الأجنبية أيضًا، فضلاً عن ذلك، فإن هذا جديد، لأننا نعيش فى قارة مختلفة وقوية، وكل شىء يتطور وينمو بمدلول مختلف، على الرغم من أن المواد الأساسية تأتى من هناك، ففى الوقت نفسه الذى وطئ فيه الغزاة الإسبان الأراضى الأمريكية ولدت ثقافة جديدة وكذلك لغة قشتالية جديدة، فأنهارها العظيمة وجبالها الشاهقة، وسهولها العشبية الشاسعة المترامية الأطراف، وثقافتها الأصلية، وشموسها وأقمارها، وجمالها وفظاعتها، وأمطارها ومستنقعاتها ولدت تلك الثقافة الجديدة مع الرجال الذين جاءوا لامتلاك كل

---

(١) بامبا Pampa: هى محافظة تقع فى وسط الأرجنتين، وتبلغ مساحتها ١٤٣,٤٤٠ كيلومتر مربع، ويبلغ عدد سكانها ٢٦٠,٠٣٤ نسمة، وعاصمتها سانتا روسا.

(٢) جيد (أندريه) (١٨٦٩ ـ ١٩٥١): أديب فرنسى من أشهر كتاب القصة ومن أنصار التحرر الفكرى والأخلاقى؛ مؤلفاته كثيرة منها: «قوت الأرض» و «المستهتر» و «الباب الضيق» و «مزيفو العملة» و«يوميات»، وحصل على جائزة نوبل عام ١٩٤٧.

ذلك. ماذا، يريدون أصالة مطلقة؟ لا توجد. لا فى الفن ولا فى أى شىء آخر. فكل شىء يُبنى على ما سبق، ولا يمكن أن نجد النقاء فى أى شىء إنسانى، فالآلهة اليونانيون كانوا أيضًا هُجن. وكانوا متأثرين بالآلهة الشرقية والمصرية. وعلى هذا النحو يأتى فوكنر Foulkner (١) متأثرًا بكل من جويس، وهيوكسلى Huxley وبلزاك Balzac (٢) ودوستويفسكى. وتوجد صفحات فى الصخب والغضب تبدو منتحلة من أوليس، وتوجد فقرة فى الطاحونة على نهر فلوس فيها سيدة تجرب قبعة أمام المرآة: وهذا هو بروست Proust أريد القول بأن الأصل هو من بروست، والباقى كله عبارة عن معالجة، معالجة عبقرية، سرطانية تقريبًا، ولكنها معالجة فى نهاية الأمر، والشىء نفسه يحدث مع بارتلبى Bartleby الذى يصور كافكا، فلماذا نتحدث عن أنفسنا؛ سارميينتو Sarmiento أصيب «بالعدوى» من فينمور كووبر Fenimore Cooper ومن شكسبير، ومن شاتو بريان Chateaubriand ومن لامارتين Lamartine ، ولكن على الرغم من كل ذلك فهو قادر على دمج كل تلك المواد الأجنبية ليقدم لنا عملاً أمريكيًا عظيمًا.

هنا يعتبر الحديث عن آرلت Arlt موضة فى الوقت الراهن؛ فكل أعماله وضعت فى قالب دوماس Dumas ، وسو Sue ، وغوركى Gorki ، وقصص الشطار الإسبان، ودوستويفسكى، وبول دى كوك .Paul de Kock فماذا نستطيع قوله عن اللغة؟ إرث ثقافى هائل لا يمكننا فقط بل يجب علينا عدم إنكاره، ولكن كل إرث ثقافى زاد ثراؤه بفضل الوارثين العباقرة؛ فليس بالقليل القول بأن اللغة القشتالية المعاصرة حظيت بأكبر نشاط لها فى القرن التاسع عشر من خلال أعمال مبدعين أمريكيين مثل سارميينتو ومارتى، وكذلك مثل داريو الذى كان سيدًا للغة - دون جدال - فى مطلع القرن العشرين.

---

(١) فوكنر (وليم) (١٨٩٧ - ١٩٦٢) Foulkner : روائى أمريكى ولد فى نيو ألبانى، وعالج مشكلات الإنسان فى جنوبى الولايات المتحدة، وتميز أسلوبه بالرمزية والتحليل النفسى؛ من رواياته: «الصخب والغضب»، و«معبد»، و«نور آب»، و«جنازة راهبة». حصل على جائزة نوبل ١٩٤٩.

(٢) بلزاك (هونوره دى) (١٧٩٩ - ١٨٥٠) Balsac: قصصى فرنسى، له «الكوميديا البشرية» و«أوجينى غرانده»، ودرس أخلاق عصره دراسة دقيقة.

فهؤلاء الذين يرفضون العنصر الأوروبى يجب أن يتذكروا أن كل الثقافات مهجنة، وأنه من السذاجة التفكير بطريقة أفلاطونية فى شىء أمريكى بحت. مَنْ يتخيل أنه باتصال تلك القبائل البربرية التى انحدرت من غابات شمال شرق أوروبا ومستنقعاتها، بالثقافة الرومانية النقية كان سيظهر الطراز القوطى؟

أما بالنسبة لقارتنا الأمريكية، فلنأخذ على سبيل المثال الموسيقى الأفروأمريكية[1]؛ فعندما احتك الزنوج بالثقافة الأنكلوسكسونية انتهى الأمر بهم إلى إنتاج الفن الأكثر أصالة فى أمريكا الشمالية، والذى يعد أحد أهم الإضافات الخصبة للموسيقى الجديدة. وعلى الرغم من ذلك، فإنه تولّد من خلط الروح الدينية الأفريقية، وجوقة المرتلين اللوثريين، وحزن العبودية، والإيقاعات الزنجية، والأغانى الأيرلندية والاسكتلندية. ومن جانب آخر، فإن هذا التأثير الأفريقى قد انتشر فى كل القارة، إذ إن كل الموسيقى الشعبية، من الشمال إلى أقصى الجنوب، لها بعض العناصر الزنجية. وللرد على أولئك الذين يُرددون القول بأن قارتنا لم تقدم شيئًا أصليًا للعالم، يكفى أن نذكُر بأنه منذ مطلع هذا القرن[2] ، فإن كل الرقصات الشعبية التى يجيدها العالم بأثره هى أمريكية: الجاز بكل أشكاله، والموسيقى الأفروكوبية[3]، والرقصات البرازيلية والتانغو الأرجنتينى، وإذا كان حاضرًا أن الرقصات الشعبية هى تعبير أصلى لثقافة ما وتعبير عن حيوية هذه الثقافة، فلن يكون هناك مجالٌ للشك فى صلاحية أمريكا. فينبغى أن نشير أيضًا إلى أن كلا من موسيقى الجاز الأمريكية والتانغو الأرجنتينى هما من أنماط ثقافية لها أهمية كبرى وأصالة عريقة؛ فالتانغو هو الرقصة الشعبية الوحيدة «المنطوية على نفسها»، على عكس كل الرقصات الشعبية التى تتميز بالتعبير الخارجى، فالتانغو حزين، ودرامى، فهو يعبر بصورة جيدة جدًا عن سمة أساسية للرجل القاطن فى منطقة نهر لابلاتا: إحباطه، وحنينه، وروحه المتأملة لذاتها، وضياعه، وحقده واستيائه.

---

(١) الأفرو أمريكية: هى مزيج من الموسيقى الأفريقية والأمريكية معا.

(٢) المقصود به هنا القرن العشرين.

(٣) الأفروكوبية: المقصود بها الأفريقية الكوبية.

الرواية النفسية والرواية الاجتماعية

يهاجم دُعاة الأدب «الاجتماعى» الأدب «النفسى» ويتهمونه بأنه مؤذ ورجعى. أعتقد أن القياس يكون هكذا: أن ما هو نفسى هو الذى يتعلق بالدرجة الأولى بالفرد، والإنسان الذى يعيش فى عزلة هو فرد أنانى لا يهمه العالم الذى يحيط به (ويعانى) أو يحاول الإنسان الرجعى أن يقنعنا بأن المشكلة تكمن داخل الروح وليست داخل الهيئة الاجتماعية،... إلخ.

ولكن لا يوجد إنسان وحيد: فهو مُحاط بالمجتمع، وغارق فى المجتمع، ويعانى داخل المجتمع، ويقاوم أو يهرب داخل المجتمع، فلم تعد مواقفه المتعمدة واليقظة الآن نتيجة تلك المعاملة مع العالم الذى يحيط به، حتى إن أحلامه وكوابيسه هى نتيجة لتلك المعاملة؛ فأحاسيس ذلك السيد، مهما كانت درجة أنانيته وبغضه للجنس البشرى، ماذا يمكن أن تكون، ومن أين تأتى إلا من موقفه من ذلك العالم الذى يعيش فيه؟ انطلاقًا من هذه الرؤية، فإن الرواية الذاتية لدرجة كبيرة، وبطريقة معقدة تقريبًا أو بسيطة تعطينا دليلاً على العالم الذى تعيش فيه الشخصية، وإن ما يسمونها هؤلاء النقاد «بالرواية الاجتماعية» هى صورة خارجية وسطحية عن الأدب القصصى.

لا نعرف مَنْ هم الكُتَّاب "الاجتماعيون" فى عصر تولستوى، لأنهم إذا كانوا موجودين فليس لهم أهمية كافية لكى يُذاع صيتهم فنعرفهم. وعلى العكس، فإن كبار الكتَّاب الروس لم يأخذوا على عاتقهم وصف الظواهر الاجتماعية، فبالإضافة إلى الغوص فى قلب الإنسان الروسى فى عصرهم بلا رحمة، تركوا لنا أروع اللوحات عن مجتمعهم؛ إذ إن شخوصهم لم تحيا فى الهواء: فهم قادة، وبغايا، وبيروقراطيون، وطلاب. هذا لا يقتضى، بالطبع، أن يقدم الكاتب فى أية رواية دليلاً على الواقع كله، فإذا وقعت كتلة جليد فى بحيرة فإنها تحدث تموجًا هائلاً؛ وإذا وقعت قطعة صغيرة من الحجارة، فإن الاضطراب يمكن إدراكه بصعوبة.

الكاتب والرحلات

الكاتب الحقيقى يكتب عن الواقع الذى عاناه، والذى تشبَّع به، يعنى أنه يكتب عن الوطن بخيره وشره، على الرغم من أنه يبدو فى بعض الأحيان وكأنه يكتب عن حكايات بعيدة فى الزمان والمكان. وأعتقد أن بودلير Boudelaire (١) قال إن الوطن هو الطفولة وأتصور أنه من الصعب كتابة شىء عميق وهو منفصل بصورة واضحة أو غير مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالطفولة، ولهذا فإن المهاجرين العظماء، مثل إيبسن Ibsen أو جويس استمروا فى نسج ونقض نسيج تلك اللحمة الغامضة نفسها.

فالرحلة تكون دائمًا سطحية نوعًا ما. فيجب على الكاتب فى عصرنا أن يتعمق فى الواقع، وإذا سافر ينبغى أن يكون ذلك من أجل التعمُّق، بشكل مناقض للمكان والكائنات الموجودة فى ركنه الخاص.

المشكلة الرئيسية للكاتب

ربما تكمن هذه المشكلة فى تجنب الرغبة فى جمع كلمات لتكوين عمل. قال كلوديل Claudel (٢) لم تكن الكلمات هى التى صنعت الأوديسة، بل العكس.

تقنية الرواية

بالنسبة لى، أعتقد أن الرواية مثل الحكاية، ولأن بطلها رجل: فهو جنس غير نقى بدرجة الامتياز، فهو يقاوم أى تطهير شامل ويفيض عن كل الحدود. فبالنسبة للتقنية، أعتبر أن كل ما هو مفيد للوصول إلى الأهداف التى نطمح فى الوصول إليها هو أمر شرعى؛ بينما التجديدات التى تحدث من أجل التجديد فى حد ذاته فهى غير شرعية. هكذا، عندما ينظر إنسان القرن العشرين للوراء، نحو

---

(١) بودلير (شارل) (١٨٢١ ـ ١٨٦٨): كاتب وشاعر فرنسى، ولد وعاش فى باريس، ومن مؤلفاته «زهور الشر». جمع عمق الشاعرية إلى موسيقى النظم.

(٢) كلوديل (بول) (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥): مؤلف ودبلوماسى وشاعر فرنسى. له قصائد صوفيّة ومسرحيات غنية بعمق مواضيعها وتحليلها النفسىّ، وبما يتجلّى فيها من روح الإيمان، ومنها «الرهينة»، و«الحذاء الحريرى»، و«بشارة مريم».

عالم مبهم وغير معروف حتى تلك اللحظة، مثل اللاوعى، نجد أنه كان من الضرورى والشرعى حتمًا استخدام الحوار الداخلى. فرواية اليوم تعتزم سبر أغوار الإنسان بشكل أساسى، ولكى تحقق هدفها ينبغى على الكاتب أن يتناول كل الأدوات التى تمكّنه من ذلك، دون أن يشغله عنصرا الترابط والوحدة، مستخدمًا أحيانًا مجهرًا وأحيانًا أخرى طائرة، فمن المثير للسخرية فحص ميكروب بالعين المجردة وفحص بلد بالمجهر، وهذا أحد عيوب الذين يطلقون على أنفسهم اسم الموضوعيين، وبوجه عام، هو عيب لكل أولئك الذين يحاولون القيام بهذا الهبوط أو الرحلة داخل أعماق الطبيعة الإنسانية بوسيلة نقل واحدة: يضحّون بالحقيقة والعمق بسبب الرغبة الشديدة فى استخدام المنهج الواحد، عندما يجب أن يكون الوضع على عكس ذلك؛ فلا شىء فى الرواية يجب أن يجعلنا نضحى بالحقيقة. فى نهاية الأمر، هم منحطون، كما يحدث فى كل مرة يتم فيها تفضيل الكيفية على السببية. كما لو أن رجلاً عليه أن يدور حول العالم فى ثمانين يومًا وهدفه الوحيد هو إتمام تلك الخطة، فبسبب هوس الصفاء يعتزم القيام برحلته على ظهر فيل أو باستخدام دراجة فقط، عندما يكون من المعروف عدم جدوى عبور أحد الأنهار باستخدام الدراجة، أو السير فى طريق سريع بفيل، فمهمة الرجل أن يلفّ العالم فى ثمانين يومًا، وليس بإبراز مكانة الأفيال أو العمل على زيادة مبيعات الدراجات.

فى الواقع، لم يتوقف أى مبدع كبير عند ذلك النقاء المزعوم؛ فلنفكر فى فوكنر، يقال إنه لا يطبق بحزم الموضوعية، فترد «عيوبه» فى مقالات هؤلاء الأكاديميين الجدد، وتقارن أعماله بأعمال السيد هامت Hammett، وهم يهملون أحد التفاصيل الدقيقة وهى أن كل أعمال هامت لا تعادل فى مجملها ولا قصة قصيرة واحدة لفوكنر، فهم لا يفهمون، علاوة على أن تلك "العيوب" هى بدقة إضافاته، وقوته، وحيويته. وعندما نتحدث عن جويس، فهو نموذج من مجموعة نماذج تطبق كل التقنيات والأساليب: من قمة المبالغة فى استخدام الزخارف إلى طريقة الإيجاز فى العرض بقوة أكبر وكلاسيكية أكثر، ومن الإحساس الخالص إلى الفكرة الخالصة، ومن المستند شديد الدقة إلى الخيال شديد الجموح.

أجمل حالة للمبدع

التَعصُّب. لابد أن تسيطر عليه فكرة متعصبة، ويجب الا يسبق إبداعه أى شىء، وينبغى عليه أن يضحى بأى شىء من أجل إبداعه، دون هذا التعصب لا يمكن أن يفعل شيئًا مهمًا.

الرواية الكاملة

الفلسفة، فى حد ذاتها، غير قادرة على القيام بجمع الإنسان المفكك: على الأرجح يمكنها أن تفهمه وتوصى به، ولكن بسبب جوهره التصورىّ لا يمكنها إلا النصح بالتمرد على التّصوُّر نفسه، حيث إن الوجودية نفسها تبدو نوعا متناقضا ظاهريًا مع المذهب العقلى؛ التّمرُّد والجمع الحقيقيان لا يمكن أن يصدرا إلا عن ذلك النشاط الروحى الذى لم يتمكن قط من فصل ما لا يمكن فصله: الرواية، وذلك بسبب طبيعتها المهجنة نفسها، فقد كانت فى طريق وسط بين الأفكار والعواطف، حيث كانت مخصصة لإعطاء التكامل الحقيقى للإنسان المُجزَّأ؛ على الأقل فى أوسع إنجازاته وأعقدها.

فى روايات القمة تستخلص فكرة أن الوجودية الظاهرية تقدم النصح. إذن، ليست الموضوعية الخالصة للعلم، ولا الذاتية الخالصة للتمرد الأول: إنما هو الواقع انطلاقًا من الأنا، والجمع بين الأنا والعالم، وبين اللاوعى والوعى، وبين الإحساس والعقل.

من الواضح أنهم تمكنوا من تقديم هذا فى عصرنا، إذن، عندما تحررت الرواية من المزاعم العلمية التى أثّرت فى بعض كتّاب القرن الماضى، ظهرت قادرة ليس فقط على إعطاء شهادة عن العالم الخارجى والتراكيب العقلية، بل وأيضًا عن العالم الداخلى وأكثر المناطق غير المعقولة عند الإنسان، مضيفة إلى قدراته ما كان فى عصور أخرى مخصصا للسحر والأساطير.

وبوجه عام، فقد أصبح اتجاهها هو التّحول من مستند بسيط إلى ما يجب أن يسمى بـ «قصيدة ما وراء الطبيعة»، ومن العلم إلى الشعر. كما هو واضح، وبطريقة جيدة فالموضوع عبارة عن إعادة تناول فكرة الرومانسيين الألمان الذين

كانوا يرون فى الفن أعلى تكوين للروح، ولكن الموضوع يستند الآن إلى تصوّر أكثر تعقيدًا، فإذا لم يكن بسبب تكلُّف الفصاحة فى التعبير فينبغى أن يسمى بـ"الرومانسية الظاهرية الجديدة".

أعتقد أن هذا المذهب يمكن أن يحلّ المأزق الذى استهلك النظرية: رواية نفسية ضد رواية اجتماعية، ورواية موضوعية ضد رواية ذاتية، ورواية وقائع ضد رواية فيها أفكار، تصوُّر متكامل يوافق تكامل فى التقنيات.

الرواية والعصور الحديثة

الكثير من المناقشات الجدلية يدور حول أزمة الرواية بسبب طرح المشكلة على أساس أدبى. لا أعتقد أنه سيتحقق أى نوع من الإيضاح ولا سيتم الوصول إلى أية نتيجة واضحة وذات قيمة إذا لم تطرح ظاهرة الرواية بوصفها ظاهرة متطورة لنوع من الدراما واسعة الانتشار، وهذا النوع خارجى عن الأدب نفسه: هى دراما الحضارة التى تسببت فى ظهور ذلك النشاط العجيب للروح الغريبة وهو الخيال الروائى.

فميلاد، تلك الحضارة وتطورها وأزمتها يعتبر أيضًا بمثابة تطور للرواية وأزمتها. دراسة مشكلة الإبداع الخيالى عن طريق مناظرات بين المجموعات الأدبية فقط، والتوسعات أو التحديدات اللغوية أو الأسلوبية يعد حكمًا على الدراسة بالتشويش والفوضى وعدم الأهمية.

لا يمكن فهم وتقدير نشاط الروح أو أحد مظاهره على حدة فى النطاق الضيق لموطنه: وبالمثل الفن والعلوم والأنظمة القضائية؛ وأقل من ذلك بكثير فذلك النشاط الذى يظهر باعتزاز شديد متحدًا مع الطبيعة الكلية والغامضة للإنسان، والذى يُعدُّ انعكاسًا ونموذجًا لأفكاره، ومضايقاته وأحزانه وآماله، يعتبر شهادة كاملة لروح عصره. ولا يعنى هذا السقوط مرة ثانية فى العيب القديم للجبرية الوضعية، والتى كانت ترى العمل الأدبى نتيجة عوامل خارجية، وهو وضع منتقد تمامًا من جانب البنيوية. هذا يعنى أنه إذا كان العمل الفنى بنية، فيجب اعتباره مكملاً لبنية أكثر اتساعًا تشمله؛ وبهذه الطريقة نفسها نرى أن بنية أحد

الأنغام تنتمى لصوناته ولا «قيمة» لها فى حد ذاتها إلا من خلال علاقتها المتبادلة بالعمل ككل.

صحوة الرجل

قال دون Donne إن لا أحد ينام فى مركبة تقوده من السجن إلى سقالة الإعدام، وعلى الرغم من ذلك فكلنا ننام من المهد إلى اللحد، أو أننا غير متيقظين تمامًا؛ فإحدى مهام الأدب العظيم: إيقاظ الرجل الذى يسير فى اتجاه سقالة الإعدام.

الفن نوع من أنواع المعرفة

منذ عصر سقراط، تمكنوا من الحصول على المعرفة عن طريق العقل فقط. كان ذلك على الأقل الطريق المثالى لكل العقلانيين حتى الرومانسيين عندما طالبوا بأن تكون العواطف والانفعالات مصدرًا للمعرفة، وهى اللحظة التى وصل فيها كيركيغارد Kier Kegaard [1] ليؤكد أن نهاية العواطف هى الوحيدة الجديرة بالتصديق. فكلا الطرفين، بالطبع، مبالغ فيه والهذيان يأتى من تطبيق معيار معين على البشر يكون صالحًا لتطبيقه على الأشياء وبالعكس. فمن البديهى أن الغضب أو الحقارة لا يضيفان شيئًا لنظرية فيثاغورث.

ولكن من البديهى أيضًا أن العقل أعمى بالنسبة للقيم؛ فليس بواسطة العقل ولا بواسطة التحليل المنطقى أو الرياضى نقيّم منظرًا طبيعيًا أو تمثالاً أو حالة حب. الجدال بين الذين يشيرون إلى سيادة العقل والذين يدافعون عن المعرفة العاطفية هو، ببساطة، جدال حول العالم المادى وحول الإنسان.

فالمذهب العقلانى (لا ننسى أن التجريد يعنى الفصل) تطّلع إلى فصل «الأجزاء» المختلفة للروح: العقل، والانفعال والإرادة؛ وبارتكاب هذا التقسيم

---

(١) كيركيغارد سورن (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) Kierkegaard: مفكر فيلسوف ولاهوتى دنماركى. عارض كثيرًا تغير طبيعة المسيحية، والتى كانت تمارس بواسطة المؤسسة الكنسية كما عارض الادعاءات الفلسفية (مثالية هيغل) وحوّل الضيق إلى الخبرة الأساسية للرجل، واستخدم فكره قاعدة للمذهب الوجودى، من أهم أعماله «أم الواحد أو الآخر» (١٨٤٣م)، «يوميات فاتن» (١٨٤٣) .

الوحشى زعموا بأن المعرفة يمكن الحصول عليها فقط بواسطة العقل المحض. وبما أن العقل عالمى، كما هو الحال بالنسبة لكل الناس وفى أى عصر أن مربع وتر الزاوية القائمة يعادل مجموع مربعات جميع جوانب الزاوية القائمة، كما هو صحيح فظهر بالنسبة للكل مرادفا للحقيقة، عندئذ كل ما هو فردى يعتبر مزيفًا بدرجة الامتياز. وهكذا كل ما هو ذاتى منحطّ، وهكذا فَقدَ مكانته كل ما هو عاطفى وأعدم الإنسان بالمقصلة (كثيرًا من المرات فى ميدان عام وبالفعل) باسم الموضوعية، والعالمية، والحقيقة، وأكثر شىء كان محزنًا مضحكًا، أنه أعدم باسم الإنسانية.

نعرف الآن أن هؤلاء المؤيدين للأفكار الواضحة والمحددة كانوا مخطئين جوهريًا، وإذا كانت قواعدهم صالحة لقطعة من السليكات فمن المستحيل تمامًا الرغبة فى معرفة الإنسان وقيمه بهذه القواعد كزعم معرفة باريس بقراءة دليل التليفونات ورؤية خرائطها. يعرف الآن أى شخص أن أغلى مناطق فى الواقع (الأغلى بالنسبة للإنسان ومصيره) لا يمكن إدراكها بواسطة الجداول المجردة للمنطق والعلم. وإذا كنا لا نستطيع بالذكاء وحده أن نتأكد من وجود العالم الخارجى، كما برهن على ذلك الأسقف بيركيلى Berkeley فماذا يمكننا أن نتوقعه بالنسبة للمشاكل المتعلقة بالإنسان وعواطفه؟ وأقل من ذلك أن ننكر واقع الحب أو الجنون، وعلينا أن نختم بالقول بأن معرفة المناطق الرحبة فى الواقع هى مخصصة للفن وللفن فقط.

تفوق الفن على الفكر

«إن ضعف الأعمال التى تتطلب مناقشة - حول أى موضوع كان - يأتى من أنها تخاطب المنطق وأن جميع الكُتّاب الكبار قد سقطوا فى تناقضات مخيفة؛ حيث إن العقل الإنسانى ليست له قاعدة وهو يطفو باستمرار. أما الأعمال التخيلية التى لا تخاطب إلا القلب عن طريق المشاعر، فهى خالدة ولا تحتاج إلى صياغة لا تتغير لكى تحيا.

أرسطو وأبيلا روسان برنار وديكارت ولينيز وكانت وجميع الفلاسفة يقلب بعضهم على بعض وينقلب بعضهم على البعض الآخر، أما هوميروس وفيرجيل

وهورا كيوس وشكسبير وموليير ولافونتين وكالديرون ولوبى دى بيجا فبينهم مساندة متبادلة ويعيشون فى شباب دائم ملىء بالنعم والانتعاش المتجدد دومًا"

(فيينى)

بلزاك والعلم

يشرح بلزاك مذهبه الروائى فى مقدمة الكوميديا الإنسانية، فنقرأ كلمات مثل الكلمات التالية: إن الحيوان يأخذ شكله الخارجى أو بالأحرى تغيرات شكله من الأوساط التى تتطلب منه أن يتطور فيها؛ فأنواع الحيوانات تنتج عن هذه الاختلافات. وبما أننى متأثر بهذا النظام، فقد رأيت أن المجتمع يشبه الطبيعة. ألم تخلق من الإنسان - وفقًا للأوساط التى يعيش فيها وحيث يمارس نشاطه - العديد من البشر المختلفين كما هو الحال فى التنوع بين الحيوانات؟...

لذلك فقد وجدت وسوف توجد على مر الأزمان أنواع من الحيوانات. إن الاختلافات بين جندى وعامل وإدارى وعاطل وعالم، ورئيس دولة وتاجر وبحار وشاعر وفقير وقسيس هى أيضًا عديدة مثل تلك التى تميز الذئب عن الأسد والحمار والغراب وسمكة القرش وعجل البحر والنعجة.

هذه الفقرة تكشف عن شيئين فى الوقت نفسه: الأول، الغزو القوى للطبيعة العلمية فى ذلك العصر؛ والثانى، أن العقل المبدع للكاتب الروائى يتفوق على الأفكار التى يمارسها عن وعى، وهو ما يثبت أنهم لم يكتبوا روايات مهمة تخصّ العقل فقط.

رواد، أكثر من مبدعين

من المحتمل أنه يوجد موقفان أساسيان يمثلان المصدر الحقيقى لنوعين من القصص الخيالى: إما أنهم يكتبون من أجل اللهو وتسلية الذات والقراءة بهدف قضاء الوقت والعمل على ذلك، وللتلهىّ وإمّا السعى لقضاء بعض الوقت من خلال حيلة ممتعة؛ أو أنهم يكتبون للتعمق فى الطبيعة الإنسانية، وهو مسعى لا يصلح للتسلية، ولا للعب، ولا هو ممتع.

فى الواقع، الإحساس بالاستياء، هو إحساس ينبع من قراءة رواية بهذا الشكل، وهو إحساس طبيعى تقريبًا، حتى نتفادى القول بأنه حتمى. وهذا يعنى أنه ليس فقط ارتياد أعماق القلب الإنسانى يعتبر ثقيلاً بل - سواء بالعزم على ذلك أم لا - أن ذلك النوع من القصص الخيالى يسبب لنا قلقًا وإحساسًا غير لطيف. يؤكد موريس نادو Maurice Nadeau (١) أن رواية ما تترك الكاتب والقارئ بلا تأثير فهى رواية غير مفيدة، دون أدنى شك. عندما انتهينا من قراءة المحاكمة لم نكن الشخص نفسه الذى كان قبل القراءة (وبالتأكيد لم يكن كذلك كافكا بعد كتابتها).

إذا سمّينا ذلك اللون من القصص الخيالى بالمجانى وقد صنع فقط من أجل التسلية والمتعة، فهذا اللون يمكن أن نسميه إشكاليا، وهى كلمة أكثر صوابًا من كلمة مُلتزم.

هذا النوع من الخيال القصصى لديه العبقرية والحبكة السطحية التى تميز بالتحديد هذا اللون من النشاط، ويتعارض مع تلك الحبكة السطحية الاهتمام الشديد الذى يتسبب فى تعقيد مشكلة الإنسان، ذلك الإنسان الذى يتصارع وسط أزمة رهيبة؛ والسر التافه للرواية البوليسية أو القصة الخيالية يستبدل هنا بالسر الجوهرى للوجود، وازدواجية الروح وغموض الحتمية لدى الأحياء من البشر.

ومن جانب آخر، يعتبر هذا كما لو أن الكاتب الروائى يركز على حالات معروفة أو متكررة بعدسة هائلة للتكبير وجهاز أشعة يخترق أعمق طبقات الإنسان؛ بحيث إن استكشافه يكون بالفعل نوعًا من الاستقصاء العميق وليس السطحى. فى العديد من القصص (اللانهائية نظريًا) يستطيع سومرست موم Somerset Maugham (٢) أن يجعلنا ممرضات، وجواسيس، وتجار مخدرات ومغامرين فى سنغافورة أو فى هونج كونج أو فى أى مكان له لون آخر وغريب

---

(١) موريس نادو: ولد عام ١٩١١، وهو أحد أشهر علماء الأدب فى فرنسا، وقد عمل صحافيًا وناشرًا وناقدًا.

(٢) وليم سومرست موم (١٨٧٤ - ١٩٦٥): روائى وكاتب مسرحى إنجليزى، كان من أشهر كتاب بداية القرن العشرين، وعمل جاسوسا لصالح المخابرات البريطانية داخل بيتروجراد فى روسيا، ومن أشهر رواياته «القمر»، وستة بنسات» و «كنت جاسوسا».

(حكايات تعتبر اليوم مناسبة جدًا لسينما التسلية، والمسلسلات التليفزيونية أو الروايات المصورة)، يعارض الكاتب الروائى الذى يعانى الأزمة عددا قليلا جدًا من الكتب؛ حيث يعيش بعض الأشخاص بوجه عام فى المكان نفسه الذى يعيش فيه القارئ، وربما فى الشارع نفسه، وتظهر على أنها عوالم غامضة، وفى ألغازها ـ على الرغم من ذلك ـ يتعرف ذلك الجار على أصل كوابيسه الخاصة وعواطفه الكامنة والمكبوتة. إذن، ذلك الكاتب لا يعد بالقدر الكافى مبدعًا بقدر ما يعد مستكشفًا.

فمن الواضح أنه فى مثل هذه الظروف قد توجد «موضوعية» عند الروائيين النشطين أكثر من وجودها عند الروائيين المشكوك فيهم، فإذا كان من الممكن أن نسرد الحكاية بلا اكتراث أو اهتمام فى برنامج تليفزيونى عن مُهرِّب أو جاسوس فى هونج كونج، فسيكون من المستحيل أصلاً تلك الموضوعية لكاتب يعبر باستياء وكدر عن دراما الإنسان المعاصر. بالمنظر الخارجى، وإثارة الصور الذهنية المتعلقة بالعادات أو اللغات أو الملابس، والتى تعتبر ملامح أساسية موجودة فى النوع الآخر من الروايات، هنا تحتل مكانًا لا قيمة له؛ إذن ليس الهدف هو مواصلة ذلك النوع من الوصف، والعالم الخارجى موجود تقريبًا فقط لخدمة الدراما الإنسانية، على اعتبار أنه إظهار للذاتية: فذلك الجليد، موجود إذا كان ذلك الجليد مرتبطًا بالدراما؛ ذلك السُّلم موجود، إذا كانت تلك الدرجات تقيس بطريقة ما الضيق أو الانتظار للبطل، أو لأنه يعيش فى طابق آخر شخص يحدد مصير البطل.

نقاء الفن

يرى البعض أنه فى الشعر الخالص لا يجب إدخال عناصر فلسفية أو سياسية؛ والبعض الآخر يستبعد النوادر؛ وآخرون فى نهاية الأمر، يضربون بالقافية، والقيم الموسيقية عرض الحائط. ويبنون قصيدة تجيب على كل تلك المحظورات ولن تبقى على شىء، وفى نهاية الأمر تصبح هى الصورة الأكثر نقاءً.

بوجه عام، فى كل مرة يبدأون فى ذكر هذه الكلمة، نتأكد من بدء مرحلة من الجدال، ولكن إذا كان هذا النوع من الهوس خطيرًا أو ببساطة مثيرًا للسخرية

بالنسبة للشعر أو الموسيقى، فماذا يمكننا قوله عن الرواية، وهى نشاط غير نقى مثل الحكاية نفسها التى تعتبر شقيقتها الليلية والجامحة؟

محاريب أدبية

يقول توماس مان، فى إحدى رواياته أو فى أحد مقالاته، إن الرجل الذى يعيش فى عزلة يتمتع بقدرة أكبر من الرجل الاجتماعى على نشر الابتكارات، والتوافه. ويصلح هذا أيضًا بالنسبة للأدب. فعزلة مؤكدة، وعزلة وحشية مؤكدة، كما كان يعيش دائمًا الفنان فى الولايات المتحدة، توفّر مناخًا خصبًا لإبداع شىء قوى وجديد. وليس من الضرورى، أن يجريه بعض الناس مثل بروست أو تولستوى؛ وليس كافيًا كذلك أن يجريه بعض الجُهّال المنعزلين. أقول، بكل «تأكيد» و «ربما»، من حين لآخر أن العزلة صالحة ومثمرة، كما كان الحقن بدماء هؤلاء الكُتّاب مثل هيمنجواى Hemingway مثمرًا بالنسبة للأدب الأوروبى شديد النقاء.

نعانى فى بوينوس أيرس، كما فى باريس، من صالات العرض التى بها مرايا وهى محاريب. وما يحدث هو أن الجزء الأكبر من مكمّليها (متكاثرين بصورة زائفة بواسطة المرايا، مثل تلك المتاجر الصغيرة الفقيرة الموجودة الآن فى عصرنا) لا يقدمون أدبًا بل أدبًا عن الأدب، وهو نوع من الأدب يحتل القوة الثانية، وهو صالح للمبتدئين والعارفين المتأنقين، ولذلك سخروا من مارتين فييّرو[1].

ليل ونهار

«عندما يحلم الرجل فهو إله وعندما يفكر فهو ليس إلا شحاذ» (هولدرلين Hölderlin).

---

(١) مارتين فييرو: قصيدة شهيرة كتبها الشاعر الأرجنتينى خوسيه إرنانديث عام ١٨٧٢ ثم أضاف الجزء الثانى منها عام١٨٧٩، وتعتبر عملاً رائدا يعبر عن حياة رعاة البقر فى الأرجنتين، وكان لهذا العمل دور كبير فى جعل مبدعه بمثابة أكبر شاعر وطنى فى الأرجنتين، ومن هنا تحول هذا العمل بالنسبة للشعب الأرجنتينى لشعار قومى وأدبى.

الأعمال المتتالية

الأعمال المتتالية لكاتب روائى هى مثل المدن التى ترتفع فوق أنقاض مدن سابقة، ومع أنها جديدة، فإنها تجسد نوعًا من البقاء، أكدته أساطير قديمة، بواسطة رجال من العرق نفسه، وبواسطة الشفق وعواطف متشابهة، فضلاً عن عيون ووجوه تتكرر.

خطط وأعمال

عزم دوستويفسكى على كتابة كُتيب تعليمىّ ضد إدمان المُسكرات فى روسيا، وكان من المفترض أن يسميه السكارى؛ وانتهى به الأمر إلى تأليف الجريمة والعقاب.

بالنسبة لشخصياته، يمكننا أن نتوقع أن الشخصيات المحورية ليست دائمًا هى التى تعبّر عنه بعمق؛ فيمكننا الاعتقاد بأن المثقف راسكولينكوف Raskólinikov هو المتحدث باسم المؤلف، ومنشق مثله، وهو رجل له أفكاره. وعلى ما يبدو أنه فى آخر دقيقة ظهر له ذلك الشرير سفيدريغاليوف Svidrigailov، والذى يجسد بكل تأكيد الجزء شديد الظُلمة للمؤلف الذى يعتبر المجرم راسكولينكوف إلى جواره روح الإله.

أزمة الفن أم فن الأزمة؟

فى هذا الوقت الحرج من التاريخ تنشأ إحدى الظواهر شديدة الغرابة؛ حيث يُتّهم الفن بأنه يمر بأزمة، وبأنه تجرّد من الصفات الإنسانية وأطاح بكل الجسور التى تربطه بالإنسان. عندما يكون الحال على العكس من ذلك تمامًا، آخذين عن فن فى أزمة ما يمكن التعبير عنه بدقة بأنه فن الأزمة، ولكن ما يحدث أنه انطلق من قياس فاسد. فبالنسبة لأورتيغا Ortega [1] ، على سبيل المثال، فقد تحقق، تجريد الفن من صفاته الإنسانية بسبب الانفصال الموجود بين الفنان وجمهوره، دون الحذر أنه من الممكن أن يكون على العكس من ذلك تمامًا، بمعنى ألا يكون

---

(١) أورتيغا (خوسيه أورتيغا إى غاسيت) (١٨٨٣ ـ ١٩٥٥): أديب إسبانى، ولد فى مدريد، وأسس مجلة «الغرب»، وله دراسات نقدية وفلسفية.

الفنان هو المجرد من الصفات الإنسانية، بل الجمهور. فمن الواضح أن الإنسانية شىء وعامة الجمهور شىء آخر شديد الاختلاف، تلك المجموعة من الكائنات التى تخلت عن كونها رجالاً، لكى تتحول إلى أشياء يتم تصنيعها فى سلسلة ووضعها فى قالب من التربية موحّدة النمط والمنهج؛ هذه الأشياء تملأ المصانع والمكاتب، وتهتز بالإجماع يوميًا بسبب الأخبار المنتشرة فى المراكز الإلكترونية؛ وهذه الكائنات فسدت وتحولت إلى أشياء مادية بواسطة صناعة الحكايات والقصص الطويلة المبهرة رديئة الذوق، والصور الصحفية الملونة وتماثيل البازارات، بينما الفنان هو الوحيد الذى احتفظ وبدرجة ممتازة وطريقة متناقضة بأجمل الخواص والسمات للإنسان، وهذا بفضل عدم قدرته على التكيُّف، وتمرده، وجنونه.

فماذا يهم إذا بالغ فى بعض الأحيان وقطع إحدى أذنيه؟ على الرغم من ذلك سيكون أقرب للإنسان الحقيقى من كاتب عاقل يجلس فى أعماق إحدى الوزارات.

حقيقى أن الفنان، المحاصر واليائس، ينتهى به الأمر بالهروب إلى إفريقيا، أو إلى جنات الكحول أو المورفين، أو إلى الموت نفسه. هل يشير كل ذلك إلى أنه هو الذى تجرَّد من صفاته الإنسانية؟

يكتب غوغان Gauguin (١) إلى سترينديبرج Strinddberg . إذا كانت حياتنا مريضة فسيكون فنُنا كذلك أيضًا؛ ويمكننا أن نعيد إليه الصحة والعافية فقط بالبدء من جديد، كالأطفال أو الشيوخ... فحضارتكم هى علتكم".

ما يصنع الأزمة ليس الفن بل الفكرة البرجوازية المتهالكة عن «الواقع»، والإيمان الساذج بالواقع الخارجى. ومن غير المعقول الحكم على لوحة لڤان غوخ Van Gogh من تلك الرؤية. عندما يحدث هذا على الرغم من كل شىء، . وهو

---

(١) بول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣): رسام فرنسى تخرج من أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولاً أخرى، فكان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة.

كثيرًا ما يحدث - لا يمكن استنتاج إلا ما تم استنتاجه: يصفون نوعًا ما من الوهم، وصور وأشياء لأرض خيالية، هى من صنع رجل مجنون فقد رشده بسبب الضيق والوحدة.

ينسخ الفن فى كل عصر رؤية عن العالم ومفهوم ذلك العصر، والواقع الحقيقى، وذلك التصوّر، وتلك الرؤية، راسخة فى علم ما وراء الطبيعة وفى الأخلاق التى هى صفات خاصة بالفن. فبالنسبة للمصريين، مثلاً، المنشغلين بالحياة الأبدية، هذا الكون العابر لن يستطيع أن يشكل ما هو بالفعل حقيقى: ومن هنا فإن وقار تماثيلهم الضخمة، والهندسية التى تعتبر دليلاً على الخلود، هى مجردة إلى أقصى درجة من العناصر الطبيعية والأرضية؛ فالهندسة تخضع لمفهوم عميق وليس، كما اعتقد البعض بشكل سطحى، عدم قدرتها وكفاءتها التشكيلية، إذ إنهم كانوا يستطيعون أن يكونوا واقعيين مدققين عندما كانوا ينحتون أو يرسمون العبيد التافهين. عندما نعبر إلى حضارة دنيوية مثل حضارة بركليس[1]، فالفنون تصبح طبيعية وحتى الآلهة نفسها يتم تمثيلها بصورة "واقعية". إذًا بالنسبة لذلك النوع من الثقافة الدنيوية، والمهتمة أساسًا بهذه الحياة، فالواقع بدرجة الامتياز - الواقع «الحقيقى» - هو واقع العالم الأرضى الذى يعود للظهور من جديد مع المسيحية، وللأسباب نفسها، فيظهر كهنوتى، وغريب عن المكان الذى يحيط بنا وعن الزمن الذى نعيش فيه.

وباقتحام الحضارة البرجوازية بنوع يهدف إلى تحقيق المنفعة ويؤمن فقط بهذا العالم وبقيمه المادية، عاد الفن من جديد إلى النزعة الطبيعية. والآن فى انحداره، نشاهد رد فعل عنيف من الفنانين ضد الحضارة البرجوازية ونظرتها إلى العالم.

الموضوعية والطبيعية فى الرواية كانتا مظهرًا إضافيًا (وفى حالة الرواية، المتناقضة ظاهريًا) لتلك الروح البرجوازية.

---

(١) ظهرت هذه الحضارة فى اليونان، ويرجع الفضل فى ظهورها إلى رئيس الحزب الديمقراطى بركليس (٤٩٥ - ٤٢٩ ق.م)، والذى أرسى قواعد الديمقراطية فى البلاد.

فمع فلوبير Flaubert [1] وبلزاك، ولكن على وجه الخصوص مع زولا Zola بلغ ذلك الجمال أوجه وبلغت تلك الفلسفة ذروتها فى الرواية، لدرجة أننا بسبب توسطها نجد أنفسنا فى وضع يسمح لنا ليس فقط بمعرفة الأفكار والعيوب عن ذلك العصر، بل ومعرفة نوع المفروشات التى كانوا يعتادون استخدامها. فزولا، الذى قلل هذه النوعية لدرجة المستحيل، وصل لدرجة تحرير مذكرات عن شخصياته، وكان يُدوّن فيها من لون عيونهم إلى شكل الملابس التى كانوا يرتدونها طبقًا لفصول السنة.

ضيّع غوركى جزءا من مواهبه الرائعة بوصفه راويًا بسبب احترام تلك السمة الجمالية البرجوازية (والتى كان يعتقد أنها سمة بروليتارية)، وكان يؤكد أنه لكى يصف أحد حراس المخازن كان من الضرورى دراسة مائة حارس؛ لكى ينتقى الملامح المشتركة بينهم، وهو منهج علم يسمح بالحصول على السمات العالمية ويمحو الملامح الخاصة: وهو طريق الجوهر، وليس الوجود. ودائمًا إذا نجا تقريبًا من كارثة وضع نماذج مجردة فى المشهد، بدلاً من أنماط حيّة فيكون ذلك رغمًا عن سماته الجمالية، وليس من أجل هذه السمات؛ ويكون بسبب غريزته الروائية، وليس بسبب فلسفته الجنونية. قبل أن يستسلم غوركى لهذا التصور بعقود كثيرة، انتهى دوستويفسكى من هدمه وفتح كل البوابات لكل الأدب المعاصر فى ذكريات تحت الأرض. فلم يثُر فقط ضد الواقع الموضوعى المبتذل للبرجوازية، بل عندما غاص فى الأعمال المظلمة للأنا وجد أن العلاقات الحميمة للإنسان لا علاقة لها بالعقل، ولا المنطق، ولا العلم، ولا مكانة التقنية.

هذا الانتقال إلى عُمق النفس سيعمّم بعد ذلك فى كل الآداب العظيمة، والتى ستطرأ على ذلك الجدار العريض لمارسيل بروست Marcel Proust، كما فى الأعمال الموضوعية ظاهريًا لفرانز كافكا.

---

(١) فلوبير (غوستاف) (١٨٢١ - ١٨٨٠) Floubert : أديب فرنسى وروائى كبير. امتاز بالواقعية والصياغة الفنية فى إطار رومنطيقى. من رواياته «مدام بوفارى»، و «سالامبو» و «التربية العاطفية» و «تجربة القديس أنطونيوس» و «ثلاث قصص»، و«بوفارو بيكوشيه».

إلا أن، فلاديمير وايدل Wladimir Weidle أكّد، فى مقاله المعروف، بأننا نشهد مرحلة غروب الرواية لأن فنان اليوم "عاجز عن أن يستسلم بالكامل للخيال المبدع"، وذاته الخاصة متسلطة على عقله كما هو؛ وأمام كبار كتّاب الرواية فى القرن التاسع عشر، يقول، "لهؤلاء الكتّاب، مثل بلزاك، الذين أبدعوا عالمًا وأظهروا مخلوقات حيّة من الخارج، ولهؤلاء الكتّاب، أمثال تولستوى، الذين كانوا يعطون الانطباع بأنهم الإله نفسه، كُتّاب القرن العشرين غير قادرين على تجاوز الأنا الخاصة بهم، ونائمين بسبب مصيبتهم وجزعهم، ومنغمسين فى مناجاة أبدية مع أنفسهم فى عالم من الأشباح.

من الكون إلى الإنسان

كان قلق الإنسان دائمًا خاضعا لإيقاع: من العالم للأنا ومن الأنا للعالم، ومن الغريب أن يبدأ دائمًا بتوجيه السؤال إلى العالم الواسع: قبل أن يسأل سقراط نفسه بسنوات كثيرة عن الخير والشر، وعن مصير حياتنا وواقع الموت، فقد بحث الفلاسفة الأطفال لإيونيا عن سر الكون، وعن مهمة الماء والنار، وعن لغز الكواكب. اليوم، وكما تعود فى كل مرة الدائرة الأفلاطونية لنقطة الفاجعة، فالرجل يوجه عنايته لعالمه الداخلى الخاص. والموضوع الكبير للأدب لم يعد الآن مغامرة الرجل المنطلق نحو غزو العالم الخارجى، بل مغامرة الرجل لاستكشاف الهوات والكهوف لروحه الخاصة.

الكاتب.. صوت عصره

ينبغى أن يدرك الأربعمائة مُشرِّع الذين يتولون التشريع فى فرنسا أن الأدب يعلو فوقهم: إن الرعب ونابليون ولويس الرابع عشر وتيبير والسلطات الأكثر عنفًا مثل الهيئات الأكثر قوة تختفى أمام الأديب الذى يعتبر صوتًا للقرن الذى يحيا فيه!! (بلزاك)

وأيضًا عن بلزاك أنه قال: إن الأديب اليوم حل محل القسيس؛ حيث ارتدى معطف الشهداء، وهو يعانى آلاف الآلام، ويأخذ النور من المذبح وينشره بين الناس؛ وهو يواسى ويلعن ويصلى ويرتدى أيضًا رداءَ النبوة.

أدباء وكُتَّاب

مهنة الكاتب لها جانب شاق، حيث يجبر العمل الواحد على الاختلاط بسلسلة من الأدباء. وللاحتفاظ بالمظاهر، ينبغى عليه حضور أحد الاجتماعات وقضاء عدة ساعات بمصاحبة عدد من النقاد، والمؤلفين اللامعين والناس المهتمة بقراءة الكتب، مرة أو مرتين فى السنة. يتحدث الجميع بلغة اصطلاحية لا يفهمها إلا الأدباء فقط. وفقط بعد الانتهاء من عملية تطهير عميقة يستطيع الواحد أن يستعيد ذاته ويمشى ورأسه مرتفع، كإنسان إ. كالدويل E. Caldwell.

ماركس والأدب البرجوازى

ثورى معروف من القرن التاسع عشر يُدعى كارل ماركس، وهو الرجل الذى لا يستطيع أحد أن يتهمه بأدنى ميل للبرجوازية، كان يتلو أعمال شكسبير عن ظهر قلب، وكان يطرب لبيرون Byron وشيلّى Shelley وكان يمدح هين Heine، وكان يعتبر بلزاك ذلك الرجعى عملاقا جدير بالإعجاب، وقد حزن هو كما حزن ف. إنغلس F. Engels [1] من أن عبقرى مثل غوته Goethe [2] يحطّ من قدره لدرجة استغلاق الفهم والخضوع للشرف الوزارى الدوقى الضئيل، ولكنهما لم يجهلا تناقضاته الإنسانية والفلسفية، وكانا يعرفان تمامًا إلى أى درجة كان غوته فنانًا للطبقات الرجعية؛ ولكنهما مع ذلك أحباه وأعجبا به وكانا يعتبرانه إضافة حاسمة للثقافة الإنسانية.

---

(١) إنغلس (فردريك) (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥): اشتراكى وفيلسوف ألمانى، وضع مع كارل ماركس «البيان الشيوعى» ١٨٤٨، ونشر كتاب «رأس المال» بعد موت مؤلفه ماركس.

(٢) غوته (يوهان فون) Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢): أديب وسياسى وعالم من كبار أدباء ألمانيا. ولد فى فرانكفورت، من زعماء حركة «العاصفة والاندفاع» الأدبية. أطلقها بروايته «آلام فرتر» ١٧٧٤، وتطور فنه وزادت خبرته الأدبية بعد رحلة إلى إيطاليا وتأثره بالثورة الفرنسية وبنشاطه السياسى وزيرا فى خدمة دوق فايمار، وبصداقته المتينة مع تشيلر، وبحوثه العلمية. ارتقى بأدبه إلى فن كلاسيكى. من مؤلفاته: «توركاتو/ تاسو»، و «تحول النباتات»، و«نظرية الألوان»، و«شعر وحقيقة»، و"الديوان الغربى والشرقى"، ورائعة أعماله، مأساة "فاوست".

درس رائع لبعض الثوريين الصغار

أعتقد أن أذكى دليل على أن مجتمع ما قد وصل لدرجة النضج لإحداث تغيير اجتماعى عميق هو أن ثوّار هذا المجتمع يُظهرون قدرتهم على فهم الميراث الروحى وجمعه للمجتمع الذى ينتهى، فإذا لم يحدث هذا، تكون الثورة غير ناضجة.

محدودية الأدب وقوته

تكفى عدة ملاحظات لكى يخلق ديبوسى Debussy[1] مناخًا رقيقًا وفائقا للوصف لا يستطيع كاتب الحصول عليه مطلقًا، مهما كان عدد الصفحات التى يكتبها. يعرف كل كاتب ذلك الإحساس بالكرب، وذلك الحزن الذى يغزوه عندما يشعر بمحدودية فنه، وربما كان هذا السبب هو الذى من أجله وصل فن معين إلى أعلى مكانة، فى عصور أخرى أراد فيها الكُتّاب الاقتراب من الموسيقى أو الرسم بالألوان؛ كما يتضاعف الآن عدد هؤلاء الذين يقلدون السينما. ستكون هذه المحاولات مشوهة إلى درجة تثير الضحك إذا لم تكن مميتة، لأن محاولة كتابة رواية تشبه السينما يشبه مثلاً غواصة مقهورة بسبب أهمية الطيران، تستطيع أن تؤدى بعض القفزات الضعيفة خارج المياه عن طريق مساعدة مروحة وزوجين من الأجنحة الصغيرة، وستثير بطولاتها التافهة ضحكنا مع لمسة رقيقة من السخرية، معتبرين أن تلك الغواصة، بدلاً من أن تنزل إلى أعماق المحيطات، حيث تكون لها السيادة والسيطرة، تحاول عبثًا أن تحاكى أجهزة تعتزم القيام بأهداف ومهام أخرى، ولها إمكانيات أخرى، ولكن لها أيضًا حدودها. فكل فن له أهدافه وحدوده ـ وشىء غريب، هو أن تلك الحدود لا تشكّل ضعفًا بل تعتبر قوة ـ وهكذا فبالطريقة نفسها التى نستعين بها لكى ندفع إحدى قطع الأثاث فإننا نستند على شىء شديد المقاومة.

فهذا التقصير المتأصل فى المسرح، هو ما أجبره على تمثيل عمل خيالى بين ثلاثة جدران، وهو أيضًا سبب فى قوته. ليس من السيئ جدًا فقط بل ومن السذاجة أيضًا أن يحاول المسرح تقليد السينما التى وصلت الآن إلى مكانة

(١) ديبوسى (كلود) (١٨٦٢ ـ ١٩١٨): مؤلف موسيقى فرنسى، جدد الإنشاء الفنى بالعزف على البيانو.

رفيعة، كما كانت السينما من قبل تحاول محاكاة المسرح، عندما كان فنًا حيًا ومبتدئًا.

فى هذه السنوات الأخيرة، يريد بعض الكتّاب المفتونين بالتقنية السينمائية نقلها للكتاب؛ فبعضهم عندما يكتب يفكر فى ميزات (غير شرعية) تصوير أحد الأفلام، وفى هذه الحالة ليس عليه أن يفعل شيئًا فى هذا التحليل الصغير؛ ولكن البعض الآخر، وهو بالتأكيد ما يهمنا هنا، أنه يظن أن السينما هى الفن السائد فى عصرنا وكذلك تقنيتها، لذلك، فإن تقنية الرواية بطريقة ما أو بأخرى يجب أن تتغلب. بهذا المعيار الفريد، ينبغى على الإنسان أن يصبر على ألا تنتج أعمال مثل أعمال بروست Proust أو فرجينيا وولف Virginia Woolf أو فوكنر، وكلها أعمال أدبية فى المقام الأول، لا يمكن تحويلها إلى أى وسيلة أخرى للتعبير إلا التعبير الروائى، كما يتم تجريب ذلك دائمًا من خلال المحاولات الفاشلة لنقل هذه الأعمال للسينما.

الفن والتأمل الصوفى

يشبه الإبداع الفنى التأمل الصوفى فى أوجه معينة، والتى يمكن أن تبدأ من الصلاة الغامضة وحتى الرؤى المحددة. (هـ. ديلاكرويكس H. Delacroix)

ادعاءات روب غرييت[1] Robbe-Grillet

إذا اقتصر روب غرييت[2] على كتابة القصص، فلا اعتراض على شىء، بل ويجب الإشارة إلى وجود هذه القصص كأحد أغرب أنواع الارتقاء بالاتجاهات المعاصرة. ومن المؤسف، أن أدبه يصاحبه اعتقاد استبدادى وحتى إرهابى يسعى

---

(١) ظهر هذا المقال عام ١٩٦٣فى مجلة سور (أى الجنوب)، عندما كان هذا المذهب فى أوجه. حينذاك كان تفنيدى يبدو كأنه انتحارى؛ والآن، عندما اقتصرت الموضوعية على حدودها المتواضعة، يمكن أن يبدو غير ضرورى. ومقالى ليس كذلك لسببين: أن عبادة الشىء هى إحدى العبادات الوثنية التى يجب على الرجل الأوروبى أن يتجاوزها لينجو من جنونه؛ ولأنه ربما هذه الاعتبارات التى أكدتها الأفعال الآن قد تنفع فى المستقبل لظواهر أخرى مشابهة، فى هذه البلاد المفتونة دائما بآخر صيحة للموضة الفرنسية. ويبدو الآن أننا سنفكر وسنكتب على حسابنا. (المؤلف)

(٢) الاين روب غرييت (١٩٢٢ ـ ٢٠٠٨): كاتب وسينمائى فرنسى، وهو الذى أطلق تعبير «الرواية الجديدة» لأول مرة فى فرنسا عام ١٩٦٣.

لتحويل الرواة الآخرين إلى مجموعة شاذة ومنبوذة. فى مثل هذه الظروف، لنا الحق فى قول ما نفكر فيه عن قصصه الخيالية ونظرياته.

يوجد لهذا الكاتب طريقتان لبناء عمل روائى؛ فى الطريقة الأولى، فى تلك الدراسة غير الواضحة التى تسبق كتابة الحكاية وتسبق ظهورها، يحاول الكاتب أن ينزل لشخصياته نفسها من خلال التحليل النفسى، محللاً الضمير بوصفه رجلا كيميائيا يحلل مادة غير معروفة. وفى الطريقة الثانية، يعى أن تلك المحاولة ما هى إلا نوع من المغالطة، فيقتصر على إعطاء رؤية خارجية عن الكائنات الخيالية، مسجلاً بشكل موضوعى، وعلى طريقة الكاميرا التصويرية، السطح الخارجى لوجهها، ولأصواتها وحركاتها، وصمتها وتباعدها، والأدوات التى تستخدمها أو التى تحيط بها.

والراوى، مثله مثل أى قارئ، لا يحكم على ما يمكن أن يحدث فى داخل تلك الكائنات الكامدة، ولا يحاول عبثًا أن يحقق فيما يمكن وجوده بعيدًا عن ذلك الوصف للسلوك والظروف.

فلنبدأ بسؤال أنفسنا إذا كان الاختيار إجباريًا بين الأدب التحليلى وأدب السلوك.

والتحليل النفسى هو النتيجة الأخيرة لتصور عُنصرى للواقع، أخذ العلم يفرضه منذ عصر النهضة. وهو تصور مجرد، مشتق من الفيزياء، التى ارتكبت - على الأقل - خطأين عظيمين فيما يتعلق بالإنسان: تخيل أن الإنسان مثل ذرة - «الفرد» - فى المجتمع، وافترض أن ضميره مُركّب وكأن من الممكن تحليله كمادة كيميائية.

ونظرية السلوك، باعتبار أن الرجل لا يكرر فى تصرفاته الإجمالية خطأ النظرية الذرية، ولكن فى مقابل ذلك تخلى عن فحص التركيبات الداخلية للضمير، والتعقيدات والتجارب الحياتية التى ليس من الضرورى أن يتعلمها الفرد عن طريق السلوك. وبملاحظة سلوك كاتب وهو يحرر صفحة لن نستطيع أبدًا معرفة مشاعره وأفكاره، وطريقته فى الإحساس بالعالم، ومفهومه عن الوجود.

التعمُّق فى الإنسان نفسه أو فى إحدى الشخصيات نفسها فى رواية لا يقتضى فعله بالقوة من خلال منهج التحليل، ولا أفهم لماذا يجب أن نتنازل أمام تهديد السيد روب غرييت.

إذا كنت عالمًا يدرس القردة، فمن الطبيعى أن أقوم بذلك بمصدر المعرفة الوحيد الموجود تحت تصرفىّ: تحركات القرد فى البحث عن ثمرة الموز، وطريقته فى أخذها وتقشيرها، والصراع المحتمل الوقوع مع بنى جنسه، ... إلخ. وإذا كنت طبيبًا نفسانيًا ينوى فحص البشر، فسأكون غبيًا بما يكفى إذا اقتصرت على ذلك المنهج الذى لا يمكن تجنبه لدراسة القردة أو الفئران، حيث إننى أرتِّب بعض الإمكانيات الأخرى التى لا يمكن تقديرها: أسأل الشخص عما يشعر به وفيما يفكر، وأسمع أحلامه، وأجعله يتحدث تحت تأثير المخدرات أو تحت تأثير التنويم المغناطيسى.

ولكن إذا كنت كاتبًا روائيًا، عندئذٍ فإن نظرية السلوك المعروفة ليست رفضًا غبيًا بل مجرد خداع، إذ إن الشخصيات تخرج من قلب المبدع نفسه، ومع أنه لا "يعرفها" تمامًا، للسبب نفسه الذى لا أحد يعرف ذاته بالكامل، فهو يعيش فى شخصياته من الداخل وليس من الخارج. ومع أنها تهرب حسب مشيئتهم، مثل تلك الخيالات الحالمة، فإن هذه الشخصيات تنتمى له أيضًا مثل تلك الخيالات، وسيكون كاتبًا سيئًا، أو ساذجًا أو مزيفًا جدًا لو ظن أو تظاهر بالاعتقاد فى الاستغناء والموضوعية. يعنى لا يوجد سبب للانتقال من الذرات إلى القردة؛ فالرجل ليس بذرة، ونحن نعلم ذلك، ولكنه كذلك ليس بقرد، ولا أرى ميزة فى كتابة روايات تبدو كما لو كانت كذلك، وبالتالى فإن المأزق الحقيقى لم يكن هذا، بل هو التصور التحليلى الخاطئ أمام تصور يمكن تسميته بالظاهرانية - البنيوية.

وها قد رفض الرومانسيون الألمان نظرية الذرة فى محيط الإنسان، مقترحين على مجموعات من الرجال وعلى التعقيدات النفسية التراكيب التى لا يمكن أن تنتقص من أجزائها. الآن ليس من الممكن أن نواصل تأييد الانفصال المطلق بين الإنسان والشىء. وعلى الكاتب الروائى أن يعطى الوصف الكامل؛ لذلك التفاعل المتبادل بين الضمير والعالم الخاص بالوجود، فكيف يمكن الحديث عندئذ عن

الموضوعية توجد ـ بطريقة ما، وبشكل حتمى ـ فى شجرة لڤان غوخ Van Gogh سيرته الذاتية، لكن الكاتب يصل إلى أبعد من ذلك بكثير، إذ إنه يستعين بأدوات ليست فى متناول يد الرسام ليصف أعماق ضميره، وهى ثروة هائلة وأن ما يسمى بالموضوعية لا يتخلى فقط عن وصف هذه الأعماق، بل يمنع محاولة ذلك نهائيًا.

طبقًا لمبدأ الاستغناء، فإنه لا يُفهم لماذا يؤلف روب غريليت قصصًا مثل «الغيرة». فى راوية لا يتدخل فيها المبدع ـ والآن فإن كلمة "مبدع" يجب أن تستبدل بها كلمة أخرى ـ بوجهة نظره الخاصة وينبغى لآرائه الخاصة أن تكون متسعة، هو ما أقوله، ينبغى أن تكون وصفًا كاملاً للكون، لكل ما يمكن رؤيته، ولمسه، وشمه، وتذوقه وتحسسه، حتى لا تخرج من الإحساس الذى هو أساس هذه العقيدة؛ أى اختيار لموضوع دون غيره، أو شخصية معينة دون غيرها، أو موضوع درامى خاص، سيكون تدخلاً لا يطاق من المؤلف، وأقل احتمالاً بكثير من التدخلات شديدة التواضع، والتى يستنكرها روب غريليت عند الكُتّاب الذين لا يمارسون نظريته. فى مثل هذه الظروف، ينبغى الا يكتب إلا عملا واحدا فقط، خليط غير محدود يضم كل الخيول، والعلماء، والخنافس، والأشجار، والوكلاء التجاريين، والأيائل، والترام، والفؤوس الحجرية، وأساتذة من جامعة برلين، والسياج الحديدية، والتليفزيونات، والممثلات الهابطات، والأظافر، والأرياف، والسجناء من معتقل كاسيروس Caseros،... إلخ، ولكن ليس هكذا: فعليه أن يصف بالعدل والإنصاف، ودون تأثر، وأن يتحلى على وجه الخصوص بالصبر، كيف تبدو أغصان تلك الأشجار، وما لون ذلك الترام، وما الأشكال الهندسية التى عليها الأغراض والأشياء المختلفة (إذا كانت منتظمة أو غير منتظمة، متساوية الزوايا والأضلاع أو غير متساوية، وإذا كانت متشابهة بالمنحنيات أو مخريشة، وإذا كانت مُسطّحة أو مقعرة، وإذا كانت تشبه سطحًا زائدًا فى ثورة أو أنها تشبه حقًا الخرتيت)، وما الرائحة التى تنبعث من هذه الكائنات والأشياء لذلك الكابوس متعدد الأسماء (مقززة أم شيقة، قوية أم أنها حقًا غير مدركة بالحس، وكريهة أم رقيقة، ومن نوع العطور الفرنسية أم أنها تميل إلى رائحة المستنقعات)،

وما الأبعاد ودرجات الألوان التى تمنحها تلك الأصابع، وهؤلاء ركاب الدراجات البخارية، وذلك السيد الذى يظهر بالصدفة من بعيد إلى جوار رئيس الطباخين، ومن العجب، أنه خطر بباله أن يظهر فى تلك اللحظة. ولكن لن يكون ذلك كافيًا. فعليه أن يخبرنا إذا كان ذلك الشيف، وذلك السيد، وتلك الطالبة فى مدرسة المعلمين، يحركون أذرعهم، وكم عدد الدرجات وبأى سمت، وكم مقياس السرعة بالسنتيمترات فى الثانية يتحرك خلالها الساعد الأيسر، بينما يظل الأيمن عند مقدار ٤٧ درجة ميل بالنسبة لبرج التليفزيون الرأسى، والذى يُلمح من الجهة اليمنى من معجون الأسنان. ولا ننسى، من فضلكم، ماركة ذلك المنتج الصحى المهم، والعطر الذى يفوح منه، وكمية زخارفه الناتئة وأشكالها، وأيضًا يجب عليه ألا يوفّر علينا معرفة حركات ذلك الذراع بينما يصف تتابع (عدم الاستقرار اللعين فى مرور الزمن) حركات الأذرع الأخرى والأقدام وحركات وسائل النقل مثل الأتوبيسات والشاحنات التى تنجح فى المرور، وهكذا مثل نقل الخيول والبغال، والكلاب والقطط، وركاب الدراجات والحمير الوحشية (إذا كنا فى حديقة الحيوان أو فى إفريقيا، عاجلاً أو آجلاً سنكون هناك، آخذين فى الاعتبار هذه الطبيعة اللانهائية لهذا المنتج الأدبى)، وأطفال فى سن صغيرة، ومرضعات ترافقهم، وجنود ترافق المرضعات، وذباب وناموس، وصراصير وجداجد توجد فى الضواحى. وستعرض لوحة كاملة تعبر بدقة عن الأبعاد والمقاييس من خلال مساطر مقسمة وأبعاد دقيقة. وهذا، بالطبع، فى كل ثانية، ولكن لماذا فى كل ثانية؟ وما نوع التفضيل الذى يكشفه ذلك الاختيار الخاص لوحدة زمنية؟ وما التدخّل المكروه لتكهناته العلمية التى يضعها بين القارئ والعالم؟ لا، ياسيدى: لكل عُشر من الثانية، ولكل واحد من المائة، ولكل واحد من مائة مليون من الثانية. مشغول بجهاز إرسال لاسلكى أو محطة خدمة (واقع شديد الثراء، بمجرد الرؤية البسيطة، ولا أعتقد أنهم يستطيعون إتمام الجسد الثامن فى أقل من مائة ألف صفحة)، ولن نغفر له أن ينسى أو يغفل الأحداث الحماسية التى تحدث هناك أو فى أى مكان آخر فى العالم أثناء ذلك، لأن، مَنْ الذى سمح له أن يصف لنا هذا الركن وليس المنظر الطبيعى الملىء بالإيحاء لبيّا ماريّا Villa Maria أو لقرطبة،

أو للضواحى الحقيقية وربما مفعمة بالشوق والحماس لفينيسيا، وويسكونسين Wis-consin ولماذا نظافة الكريراتير وليس ذلك الفصل فى تعليم الإنجليزية للمستوى الأساسى؟ ولماذا ذلك المجنون وليس ذلك الأستاذ المعتدل مُعلّم الاختزال؟

سيقول لى إن هذه صورة هزلية كاريكاتورية ومبالغ فيها، ولكن ليس ذنبى أن السيد روب غريليت يقترح مذهبا، يطبق بصرامة وإلى أقصى درجة، فيكون مسببًا لهذه الصورة الهزلية الكاريكاتورية.

بالطبع، وعلى الرغم مما يقوله فى أوراقه، فى الواقع العملى لابد أن يهدأ ويستغل القدرة الفائقة للبشر ليستوعب المغالطات، ولا ينفّذ برنامجه العظيم، وأن يقتصر على إعطائنا عملاً دراميًا محددًا فى مكان معين: وهو تدخل بسيط من المؤلف.

نحن إذن فى قرية صغيرة فى إفريقيا وأمامنا عاشقان. واستغنينا بحكمة، كما كان يحدث فى الزمن القديم الجميل، عن الحمير الوحشية والخنافس، ومحطات الخدمة والأطفال الصغار، والحافلات والمراكع المذكورة فى المعتقد المذكور أعلاه. فماذا بالإمكان أن نفعل له: العمل الفنى هو محاولة لتقديم واقع لانهائى داخل أبعاد محدودة، جميعنا يعرف هذا، ولكن ما لم نعرفه هو أن روب غريليت اشترك فى ذلك الشذوذ.

فهل نحن أمام زوج من العشاق أم عاشقين مزعومين، نلاحظهما من موضع هندسى مثل رجل ديوث يشعر بالمرارة. فماذا علينا أن ننتظر الآن؟

من المعروف أن رجلاً أكلته الغيرة ليس هو الإنسان الأكثر كفاءة وأهلية للاحتفاظ بموقف متّزن لوصف العالم؛ فليس من الممكن أن نطلب منه أن يلاحظ ويصف بالدقة المسافة الموجودة نفسها بين أيدى العاشقين فى وقت ما، وفى الظلال، وأبعاد شبكة أغصان نبات الطماطم الموجودة حولهم. ومهما كان يبدو ذلك مدهشًا، فإن المؤلف يمنح لبطله الميزة اللطيفة للسينما السكوب. طبعًا، يحتاج أن يجرب بطريقة ما أنه يحتفظ بمذهبه فى الوصف، مع الضمير الذى يشعر بالذنب بسبب تدخله فى اختيار قرية صغيرة، وثلاث شخصيات ودراما، ويمنحنا بالدقة نفسها معلومات عن وضع المرأة بالنسبة للمكان الهندسى للمشتبه

فيه ومعلومات عن تطور الزراعة فى مناطق إفريقيا الوسطى بالإضافة إلى ذلك، من الممكن أن يقبل بأن يقوم بطل الغيرة بالوصف من الخارج للشخصيات الأخرى فى الرواية، والذى من منظوره لا يستطيع استنتاج أفكار زوجته أو استقراءها (على الرغم من طول المحادثة التى يقال أنها تجرى بين الزوجين)، ونواياها، ومقاصدها السرية. وقد نقبل، بكثير من المنطق، أنه لن يستطيع أيضًا أن يستدل على أفكار العاشق المزعوم وأهدافه. ولكن، ما نوع السيكولوجيا التى تمنع البطل من وصف افتراضاته الخاصة والمعروفة؟ مَنْ الذى يمنعه من استخدام أفكاره، وقوة إدراكه، وافتراضاته؟ فهل هو قرد، أم خنزير هندى؟ أم أنه على أقل تقدير ضعيف العقل؟ متى شُهِدَ إنسان، غيور أم لا، وخاصة إذا كان غيورًا، لا يفكر بطريقة لانهائية، ولا يتأمل فى شكوكه، ولا يعقل ما يراه أو ما يخمنه؟ بأى اسم للموضوعية يمكن أن يختفى كل ذلك؟ أى نوع من احترام المؤلف للشىء يكون هذا الذى يبدأ بتشويهه؟

أخشى أنه بعيدًا عن هذا الغموض يكون تنفيذ أمر ممنوع فلسفيًا يعتبر ببساطة، حيلة مخصصة لزيادة غموض القصة، بإضافة غرض غير صحيح لها. وهذا بديهى: فقد بدأ بإرادته الخاصة بوصفه مبدعا باختيار ثلاث شخصيات، وزراعة بعيدة فى القرية الصغيرة؛ لكى يكشف الرحلة الخاطئة للعاشقين المزعومين، مما زاد غموض المشكلة بإسكات فكر البطل. لا أكثر ولا أقل من صناع الروايات البوليسية التى تكون فيها الحيل ليس مسموح بها فقط، بل تُكوِّن مضمون هذا الجنس الأدبى.

ولكن، هل بهذا النوع من المصادر الهابطة يمكن التطلع إلى إقامة أعظم أدب يشهده عصرنا؟ الغموض الذى يوجد عند ملفيل Melville (١) أو عند كافكا لا يعود إلى المصادر الملهمة الواضحة، ولا إلى الإلغاء ولا أيضًا لحب الغموض: بل يعود إلى السر الأخير للوجود. ما زال يوجد تناقض فلسفى أخير؛ فشخوص هذه

(١) ملفيل هرمان (١٨١٩ ـ ١٨٩١) Herman : كاتب أمريكى، وبحار قديم، وكتب روايات اكتسبت فيها المغامرة معان رمزية.

الروايات يرون ويشعرون فقط، ولكن الإنسان هو شيء أكثر من كونه إنسانًا يحسّ: فله إرادة، وينظم ويستخلص خبراته، وينتهى دائمًا بالارتقاء بذاته إلى مستوى الأفكار؛ فلا يعتبر بأى حال من الأحوال مثل الكاميرا السينمائية الجامدة أو، فى أحسن الأحوال، مثل جهاز حسّى، بل يقوم بترتيب تلك المعلومات الخاصة بالمشاعر والحواس فى صور، محولاً بالتدريج الفوضى إلى بنيان. عندما يحاول أحد كُتّاب الرواية الاستغناء عن كل ما هو ليس مجرد إحساس، فيعلن بجملة متواضعة مثل «رأى هرًا» وينسى أن الاسم «هر» هو اسم عالمى، وهو نتيجة التجريد، وبالتالى، فاستخدامه غير صحيح فى هذه المحاولة؛ لكى يكون متتابعًا مع تجربته الكاملة عليه أن يستبدل به كلمات تمثل سلسلة (لانهائية) من الصور "هررة". وأكثر من ذلك: عليه أن يستغنى عن ذلك النوع من الجمل، المنظمة طبقًا لقواعد النحو التى هى غريبة عن فاعل حسّاس فقط، إلى بساطة الوعى الطبيعى أو الحيوانى. وبكلمات أخرى: عليه أن يتخلى عن الأدب، من أجل هذا السبب، بالتأكيد، لا نعرف عن أى شمبانزى أنه يكتب روايات.

فالرجل ليس هو ذلك الفاعل النفسى البسيط، فهو حيوان بعيد النظر يقفز من فوضى الأحاسيس إلى ترتيب الأشياء المثالية، فلماذا يكون بطلاً غير قادر على إدراك الجمال أو العدالة (إذ إنه قد حُرِمَ من بديهياته العاطفية)، وفاقد الشعور بوحدته أو جماعته، بخلوده أو فنائه، بغياب الرب أو وجوده (إذ إنه لا يستمتع أيضًا بالبديهيات الميتافيزيقية)، وذلك النوع ليس هو النوع الوحيد فقط للشخصية الصحيحة فى الرواية، بل الناطق بلسان حال الأدب العظيم المعاصر، وهو سر يمكن تفسيره فقط بحب الجدال فى المحراب الفرنسى، وفى الدول الخارجية يمكن تفسيره ببساطة بالإفراط فى تقليد كل ما يأتى من باريس.

قد يبدو التذكير بالتناوب المستمر بين ما هو شخصى وما هو موضوعى فى أثناء توالى الأزمنة على الفن غير مفيد، ومع هذا فإن هذا المذهب يجبرنا على القيام بذلك، لإظهار الوضع المؤقت للعديد من الحركات المشابهة.

وأمام الروح العلمية لحركة التنوير تولّدت ثورة الرومانسية، وبانحطاط الأسلوب الجديد فى التيار العاطفى الرخيص استأنف الدفاع عن الموضوعية الباردة، وعن "المادة الصلبة"، والافتقار لشخصية بعينها. ولم يكن ضروريًا أن يكون الشخص عرّافًا للتكهّن بأنه من جوف الكلاسيكية المحدثة ستظهر عناصر تيار الرومانسية الجديدة، والذى سينتقل من الرخام إلى الموسيقى غير المضبوطة، ومن التعبير الحرفى إلى الرمز الغامض، وهكذا إلى اللانهاية. وبانتهاء الحرب العالمية الأولى، كان الفنانون الجادون قد سأموا من تكلُّف الفصاحة التى انتهى إليها المذهب التعبيرى، ومن جديد أشادوا بالتدقيق فى الشكل، وبالموضوعية المجردة من الشعور. وبدأت تلك الموضوعية الجديدة والتى، على الرغم من ذلك، كان من المناسب تسميتها "بالواقعية السحرية"، كما فعل ذلك بذكاء فرانز روث Franz Roth آخذًا فى الاعتبار المغالطة التى يتضمنها الحديث عن الموضوعية فى الفن. وهو نفس ما يلاحظه آريك فونك كاهلر Erich Vaon Kahler تمامًا، ففى تلك اللوحات لشيريكو Chirico أو كارّا Carra نجد إصرارًا قاسيًا وحادًا فى الأحداث، وعرض للشىء بذاته الجافة مولدًا بذلك انفعالاً عكسيًا يصدر صامتًا وبشكل سحرى؛ والطريقة نفسها كان برخت Brecht يعبّر فى الأعمال الأولى عن الثورة العنيفة للرجل من خلال التعبير الخالص تقريبًا. ولكن ليس عند أى منهم، ولا عند كافكا الذى يضاعف الرعب فى كوابيسه بالهدوء الذى يصف به هذه الكوابيس، ولا لدى الواضح والعارى هيمنجواى Hemingway توجد موضوعية بالمعنى الفلسفى الدقيق؛ بل على العكس فهى شكل فعّال لإظهار الطريقة الخاصة جدًا للإحساس بالعالم عند كل واحد من أولئك المبدعين، لدرجة أننا نستطيع التعرف على لوحة لدى تشيريكو De Chirico أو رواية لكافكا بين الآلاف من الأعمال الفنية.

باختصار، فإن "الموضوعية" هى النزعة المتكررة لجدل المدارس. وبمعناها غير الدقيق، استخدم الفنانون هذا المعنى فى كل مرة كانوا يحكمون عليها بأنها فعّالة، وفى كل مناسبة كانت الضرورة التعبيرية تطلبها، وليس بسبب هوس استبدادى، والوضع نفسه أيضًا بالنسبة لما تشير إليه اللغة.

غضب روب غريليت ضد الاستعارة، وفكرته عن أن اللغة المجازية غير شرعية يمكن تفسيرها بتفككها الفلسفى وكبريائها المطلق فقط. نعرف منذ عهد فيكو Veco [1] أن الاستعارة ليست زخرفًا، وليست تفخيمًا للغة، وليست بتلك الجوهرة التى كان علماء البلاغة اللاتينيين يظنون أنها كذلك، بل هى الطريقة الوحيدة التى يملكها الرجل للتعبير عن العالم الذاتى. ويخص الموضوعية الصارمة للعلم لغة معناها الحرفى وحيد المعنى، تصل إلى العرض الهادئ لرموز المنطق، ولكن تلك اللغة لا تنفع ولا تخدم رجالاً محددين. أولاً، لأن الوجود ليس منطقيًا، ولا يمكن أن يعتمد على رموز لا تخطئ، ابتدعت لتتفق مع مبادئ الهوية والتناقض، وبعد ذلك لأن الإنسان المحدَّد لا يعتزم فقط ولا حتى ينوى أن يُخبر عن حقائق مجردة، بل عن مشاعر وانفعالات، محاولاً التأثير على نفسية الآخرين، سواء بحثِّهم على الاستلطاف أو على الكره، وكذلك حثهم على الفعل أو التأمل، ولهذا الهدف يستخدم لغة سخيفة ولكنها فعّالة، متناقضة ولكنها قوية؛ فهى لغة تُغيِّر وتستبدل الكلمات والعبارات البالية، ولأنها بالية فهى غير فعّالة من الناحية النفسية، بسبب الوسائل الحديثة والمبهرة، وبسبب التراكيب التى تجذب لما هو غير متوقَّع، فمهمة هذه اللغة ليست فى إبلاغ حقائق عن المنطق أو الرياضيات تكون مجردة ولا جدال فيها، بل فى إبلاغ حقائق عن الوجود، مرتبطة بالإيمان أو الوهم، بالأمل أو المخاوف، بالأحزان أو الاقتناع الوجدانى.

فمأساتها على عكس دراما العلم، ولذا ينبغى عليها التعبير عن أحداث محددة بكلمات عامة، وبأماكن مشتركة ليس لها دماء ولا قدرة على الإقناع؛ حيث النشاط المُجدِّد الذى لا يكِّل والذى تمارسه الحياة فى اللغة، وعن طريق الخيال والمجاز، وهو جهد وصل إلى ذروته عند هؤلاء الشعراء ـ مثل جويس ـ الذين يحاولون خلق لغة جديدة، عن طريق تناوب المعانى، وكسر قواعد النحو، ومحاكاة الأصوات البسيطة. وعلى الرغم من كل ذلك فإن اللغة هى أداة للتواصل، وهكذا

---

(١) فيكو جيامباتيستا Giambattista (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤): مؤرخ وفيلسوف إيطالى، وفى مبادئ علم جديد متعلقة بالطبيعة المشتركة للأمم (١٧٢٥) ، وميز فى التاريخ الدورى لكل شعب ثلاثة عهود: الإلهية، والبطولية والإنسانية.

يظل التحكُّم محدودًا بسبب الحاجة لعدم هدم الجسور، وهكذا تنتشر اللغة وتنمو فى جدالية مستمرة بين ما هو متوسط (وهو ما يميل إلى الفناء) وما هو هائل (وهو ما يهدف إلى التحكم). والذوبان الذى يهدد دائمًا بإثارة تلك الحركات القومية يتبعه دائمًا نظام جديد، ويفهم أيضًا أنه عند ذلك تصل اللحظة التى يمدح فيها بعض الكُتّاب نموذج اللغة العلمية.

نصيحة يجب أخذها بكل الاحتياطات اللازمة، وبطريقة نسبية واجبة ومعرفة تامة لمعناها غير الدقيق ولكنها ببساطة صحيّة.

على مر التاريخ يمكن ملاحظة نوعين من تعاقب الأمور فى الفن: التقلبات التى تحدث أو التى تشكل جزءًا من النشاط الداخلى، على سبيل المثال الصراع بين الكنائس والمدارس، والإجهاد الذى يصيب الاتجاه، وفناء أشكال معينة أو مناهج، والنزعة المتكررة لقتل الأقارب؛ والتقلبات التى تشكل جزءًا من التركيبات التاريخية الكبيرة، وهى تركيبات تتضمن مفهومًا محددًا عن الوجود، والأخلاق، والميتافيزيقا: وهى فلسفة ما وراء الطبيعة الخاصة برجال الدين فى العصور الوسطى، وفلسفة البرجوازى الدنيوى فى عصر النهضة، وفلسفة الرجل الذى يعيش فى وقتنا الحاضر.

بالنسبة لما يتعلق بالنوع الأول من التقلبات، فإن مدرسة روب غريليت هى حركة من نوع الكلاسيكية المحدثة، بما فيها من ميزات وعيوب موجودة دائمًا فى ذلك النوع من ردود الأفعال أمام إسراف الرومانسيين.

ولكن وجوده المطلق وخلوده كاذب جدًا مثل أى حركة أخرى مشابهة مرت فى العصور السابقة، وبالعكس، فيما يتعلق بالعقود الكبيرة فى التاريخ، على الرغم من انعكاسها ضد أحد مظاهر العقلية العلمية، فمن البديهى أن يكون تعبيرًا أدبيًا عن العقلية العلمية، مع أنه يبدو كذلك بالطريقة المدرسية والمتناقضة مع ذاتها. فى الواقع، العصور الحديثة صوّرها العلم، وأكبر مثال يدل عليها هو الشىء، والموضوعية هى المثال الذى يدل على القلق العام للأرواح التى يسيطر عليها هذا النمط لرؤية العالم.

وبالتالى فالفن الحقيقى للثورة على هذه الثقافة المحتضرة، لا يمكن أن يكون أى نوع من أنواع الموضوعية، بل هو فن متكامل يسمح بالوصف الكلى للإنسان، والشىء، والعلاقة العميقة والمعقدة الموجودة بين الأنا والعالم، بين الوعى وعالم الأشياء والرجال.

ومن هذا المنظور، فإن الرواية التى أشاد بها روب غريليت لا تمثل المستقبل، كما كان يفترض بسذاجة مبدعها، بل التقليص إلى درجة المستحيل لعقلية يتم تصفيتها، مع أنها تصارع من أجل التحرر من أحد مظاهرها شديدة الزعزعة: التحليل النفسى.

بهذا المعيار فقط وهذا المدلول يمكن اعتباره شريكا فى الحركة الواسعة التى ينبغى عليها أن تتجاوز عبادة العلم.

وبالمناسبة، كانت مشاركة شديدة التواضع.

الحالة الغريبة لناتالى ساروت Nathalie Sarraute (١)

ربما للأسباب نفسها التى يعتاد الأبناء إهانة الآباء، تقذف ناتالى ساروت بكتابات هجائية ساخرة ضد الكُتّاب الذين أوجدوها.

وهكذا، فهذه السليلة المشهورة لبروست Proust تؤكد أنه على الرغم من جهودها لتقطيع شعرة إلى أربعة أجزاء لم تحصل على ذلك بسهولة؛ وليس ذلك اليوم ببعيد، ذلك اليوم الذى قد يُزار فيه عملها بدليل سياحى، كما يزورون الآثار التاريخية، من قبل المجموعات المدرسية. وهذه الكاتبة التى يبدو أن الكثير من صفحات أعمالها مأخوذة من فيرجينيا وولف Virginia Woolf تسخر من السذاجة المرغوب فيها، وكانت تؤكد بها تقدم رواية القرن العشرين بعد الحرب العالمية الأولى، من خلال فحص مادة شديدة الرقة، والاهتمام بالمناطق النفسية الغامضة وتطبيق تقنيات شديدة الرقة.

وتعلق ن. س: الحقيقة أن كلمة النفسية هى إحدى هذه الكلمات التى لا يمكن أن يسمعها كاتب من كُتّاب اليوم عن عمله إلا ويغض بصره ويحمرّ وجهه. وإذا أقدم كاتب على التحدث إلى شخصيات ذكية عن «المناطق النفسانية الغامضة»

(١) ناتالى ساروت (١٩٠٠ ـ ١٩٩٩): روائية وكاتبة مسرحية فرنسية من أصل روسى.

(ولكن من سيتجرأ؟)، فيستقبل إجابة كهذه: ـ آه، هل سيادتك ما زلت تعتقد فى تلك الأشياء؟

محاولة التحليل النفسى لهذه التعليقات تستحق كل العناء، لكاتبة روائية لم تفعل أى شىء آخر سوى فحوصات نفسانية قاسية ودقيقة، من خلال السخط على المنهج الموروث لبروست وف. وولف.

ولكن ما زال هذا الوضع غير مثير للدهشة؛ فالمدهش بالفعل هو أنه على مدى أربع مقالات يشكلون عصر الشك، تتولّى هى دحض تأكيداتها، وهكذا تترك بصورة مثيرة للسخرية المقتدين بها والمعجبين الذين يكررون باستمرار هذه التأكيدات فى الوقت الذى قامت هى بتصفيتها.

فلننظر قليلاً وبالتفصيل تطور هذه العملية الفريدة، لأنه سينفعنا فى الوقت نفسه لنلقى الضوء على بعض مظاهر الفن القصصى المعاصر.

فى الصفحات الأولى من المقال الأول تقول لنا ن. س إنه تحت الجبرية الثلاثية للجوع، والجنس والنوع، عند ذلك الإنسان الحديث المسحوق بالحضارة الآلية ما هو نفسانى أصبح أزمة، وبهذا تكون قد تجاوزت الزمن الذى كان فيه بروست يتخيل أنه كان يستطيع الوصول إلى عمق الحقيقة، وكلنا نعرف الآن أنه يوجد شىء كان من الممكن تصنيفه بهذه الطريقة؛ وقد أظهر التحليل النفسى، مع اجتيازها فى قفزة واحدة العديد من أعماقه المزعومة، عدم فاعلية التأمل الباطنى الكلاسيكى. ومن جانب آخر، فإن الرجل المستحيل كان رسولاً للتحرير، وكان يمكنه التخلى عن المحاولات العميقة من نوعية بروست وضميره مستريح جداً: فما هو نفسانى لم يكن موجوداً. يا لها من راحة. وكان يمكنهم أن يجرّبوا أشكالاً وصوراً جديدة، والانطلاق من قواعد جديدة؛ فقد كانت السينما وهى فن جديد حافل بالوعود، تمنح تقنيات جديدة غير متوقعة لهؤلاء الروائيين المتواضعين؛ والبساطة الصحّية للرواية الأمريكية كانت تمنح دماءً جديدة للأدب الذى أصيب بالوهن بسبب التحليل وحب الجدال؛ وبعد الكثير من الجدل النفسانى، فإنه من الممكن العودة بالأسلوب إلى البساطة الكلاسيكية الصارمة.

ولتحقيق أكبر قدر من السعادة وبالقرب منهم جدًا، نجد الكُتّاب الفرنسيين، الذين كانوا يشعرون بنوع من النقص، فقد ظهر رجل مثل كافكا اتّحد تصويره للمستحيل مع كُتّاب الرواية الأمريكيين بشكل جيد جدًا، فى الوقت نفسه الذى أظهر فيه مناطق لم يتم ارتيادها بعد.

بعد كل ذلك، هل من الممكن أن يوجد أناس ما زالوا يعتقدون فى ذلك النوع من الأساطير الذى كان يعتقده كُتّاب مثل بروست وف. وولف؟

فلنتقدم بالإجابة عن ذلك بالقول، إنه فى الواقع، ذلك النوع من الناس لايزال موجودًا، بدءًا بالكاتبة ناتالى ساروت. فى صفحة ١٥ من كُتيبها، لم تكد تصدر قرارها، عند الحديث عن كامو Camus (١) بوصفه أحد حاملى الراية للاتجاه الجديد، حتى تسرب منها إعجابها الدفين بما كانت تسخر منه علنًا؛ لأن بطل الغريب زاد القلق الذى كان على ما يبدو لدى جيل ن. س، بسبب البطل المستحيل نفسه (لم يعد لنا من الآن فصاعدًا أى شىء نحسد عليه الآخرين، فلنا أيضًا رجلنا العابث)، كان لهذا البطل فوق الأبطال الأمريكيين "الميزة التى لا جدال فيها" أنه كان موصوفًا ليس من الخارج فقط، بل من الداخل أيضًا، من خلال "المنهج الكلاسيكى للتأمل الباطنى، ولكن ما زال يوجد شىء أكثر إزعاجًا، وهو أن كامو حقًا، لم يكره، ولو بحذر، تجنب الأعماق (عن ماذا، نستطيع أن نسأل هذه الناكرة للأعماق المشهورة؟). وفى النهاية أضافت الكاتبة التى كانت تسخر من سذاجة والدتها: هكذا، بموجب التحليل، لتلك التفسيرات النفسانية التى كان ألبير كامو حريصًا على تجنبها حتى النهاية تقريبًا، يتم تفسير التناقضات بلا تحفظات وبعد التصديق على أعماله وحتى الانفعال الذى نستسلم له فى النهاية أصبح له مبرراته.

(١) كامو (ألبير) (١٩١٣ ـ ١٩٦٠) Camus : أديب فرنسى. ولد فى مندوفى بالجزائر، تميز بقلق الجيل المعاصر وخيبته المتولّدة من صدمة الحرب العالمية الثانية، وعبّر عن شعوره بعبثية المصير الإنسانى فى مؤلفات مختلفة، منها: «أسطورة سيزيف» دراسة نفسيّة، و«روايات الغريب» ١٩٤٢ و«الطاعون»١٩٤٧ و«السقوط» ١٩٥٦، ومسرحيات «كاليرغولا» ١٩٤٥ و«العادلون» ، ١٩٤٩، وحاصل على جائزة نوبل ١٩٥٧.

بالنسبة لكافكا لن تعتقد أن أبطاله لهم علاقة بأبطال الكتاب الروائيين الأمريكيين الذين بسبب نزعتهم إلى البساطة، وبسبب رأى مسبق، أو بسبب الاهتمام بالجانب التربوى أخلوا الذهن من كل تفكير وكل حياة شخصية بما يقدمونه لنا على أنه صورة للواقع ذاته، عندما جردوه من كل عناصر الإقناع النفسانى. وعلى العكس يؤكد، أنه يكفى قراءة، التحليلات الدقيقة والذكية التى تتحرر بها تلك الشخصيات، حيث يتكوّن بصعوبة فيما بينها أضعف اتصال، من خلال البصيرة المتحمسة.

يبدو أن إطالة الفحص غير ضرورية، لكنى أعتقد أنه لا يزال مناسبًا تلخيص ما يؤكده علماء السلوك الأمريكان المشهورين وأتباعهم من الأوروبيين: أقل حركة من الحركات الخارجية لإحدى الشخصيات الخيالية تكون فظة وعنيفة بجانب تلك الحركات الداخلية الضعيفة، وسريعة الزوال والخاطئة. فعلماء السلوك لا يرون ولا يصفون إلا تلك الحركات، تلك الحركات الواسعة والظاهرة جدًا، يصفون تلك فقط، لكونهم القرّاء الذين جرفتهمَ الأحداث والحبكة، فليس لديهم الوقت والوسائل الدقيقة بما يكفى لالتقاط ووصف تلك الحركات الأخرى الخفيفة. وفى مثل تلك الظروف فإن النفور الذى يشعر به ذلك النوع من الرواة تجاه التحليل يكون مفهومًا، لأنه بالنسبة لهم يعتمد على فك الآلية الخاصة وسحقها بتلك الدوافع الفظة، حيث إنه من الممكن رؤيتها بوضوح بما يكفى لكى يكون من الواجب عرضها بالتفصيل.

بالنسبة للحوار، ينبغى أن يستشف بطريقة ما تلك الأفعال الداخلية الرقيقة وسريعة الزوال؛ فالصور التقليدية جافة جدًا وأتباع المذهب السلوكى لم يكونوا فى ظروف تسمح لهم بتحقيق ذلك، وكذلك لا شىء آخر فى نهاية الأمر إلا ذلك الانطباع عن الحقيقة والحياة الذى يحاولون تقديمه. من الخطأ مقارنة الموقف بموقف المسرح، حيث إن الممثلين هناك يحلون بوجوههم وتعبيراتهم الخاصة محل التعبير عن تلك الرقة الداخلية، والتى تقتصر فى رواية للتعبير عن السلوكيات على مجرد كلمات حوار بسيط، وسيفيد من الناحية التثقيفية سؤال القارئ، الأكثر إحساسًا ويقظة من بين القراء، سابحًا فى الخيال، عن قدرته على إدراك ما بين سطور الحوارات الموجودة فى تلك الروايات؛ ماذا يستطيع أن يستنتج من

تلك الأحداث الصغيرة جداً التى تمتد وتتواصل وتدفع الحوار لتعطيه معناه الحقيقى: وسوف تدهشنا كثرة تلك التكهنات. فى المسرح، يكون الأمر على العكس من ذلك، فإن الممثلين يصلون إلى استخراج تلك الدوافع الداخلية، معتمدين من أجل ذلك على الإيماءات فى أثناء الكلام، ونبرات الصوت والسكوت. والتابعون لمذهب السلوكية يدفعون الرواية بشكل خطير نحو المسرح، ميدان ينبغى أن تجد فيه نفسها فى مستوى أقل، بالتخلى عن المصادر الخاصة المميزة للرواية؛ وبالاتجاه إلى ذلك، يتخلون عما يجعل منها فنًا منفردًا، لكى لا نقول ببساطة فن.

كان من الممكن أن تضيف أيضًا، ناتالى ساروت، بعض الإجلال عن العلاقة بين السينما والرواية «الموضوعية»، والتى من السهل جدًا إثباتها لأن هؤلاء الرواة يحققون أفضل نتائجهم فى السينما، كما لو كانت أفضل مآثر مكتشف المغاور والكهوف مثل اكتشافات البحارة، فلنترك هذا الموضوع جانبًا والآن فلنرى كيف أن ن. س. تستخلص بذكاء فضائل ذلك التحليل النفسانى، والذى انتقدته فى صفحات سابقة. وتحيطنا علمًا بأنه، يبقى المنهج المعكوس، منهج بروست، ومصدر التحليل. وعلى كل حال، فهى تتمتع بميزة البقاء على الأرض الخاصة بالرواية والاستعانة بالأدوات التى يمكن للرواية فقط أن تتصرف فيها.

علاوة على ذلك، تسعى لإعطاء القارئ ما له من حق ينتظره من كاتب الرواية: زيادة خبرته من حيث عمق العمل، لا من حيث الانتشار، كما يفعل على العكس من ذلك التحقيق الصحفى والمستند. فى النهاية، هو منهج يقودنا إلى المستقبل وليس للماضى، كما عند أولئك الآخرين الذين يظهرون باسم التجديد.

فبروست لا يترك القارئ وحيدًا أبدًا، ويجرى الحوار كما لو كان أحد الممثلين البارعين فى المشهد: فيصحبه ببعض عبارات الوصف الدقيقة، وهى عبارات وصف ذكية، ورقيقة ومحددة، تثير المشاعر إلى أعلى درجة؛ يؤكد ذلك بالتلاعب بأسارير الوجه وملامحه، وبالنظرات وتغيير نبرات الصوت وارتفاعه، مبلّغًا القارئ باستمرار المعنى الخفى لكل لفظ. لم يترك الحوار مطلقًا للتفسير الحر، إلا عندما تكون الكلمات واضحة؛ ولكن عندما يحدث أقل غموض بين الحوار وما بين سطور الحوار، فإنه يتدخل.

كيف لا نشارك فى تقديرات عاقلة جداً؟ فإننا نعرف أن الكلمات كاذبة وخادعة بوجه عام أو على الأقل غامضة، ونعرف أن الأحداث الخارجية لا تكفى لمعرفة الحقيقة حيث تكون فى الغالب خادعة، كما هو الحال عند لاعبى البوكر. وإذا كان يكفى فى العديد من المرات مجرد الوصف للأحداث (للتصرفات) الخارجية، وخاصة عندما تكون عبارة عن تحطيم أسنان بالكلمات أو إصدار ضوضاء فمّية مؤقتة تعتاد على مصاحبة الإيقاع السريع لرواية لميك سبيلان Mike Spillane فلن يكون الوصف كافيًا ولا حتى فى الروايات البوليسية لهاميت Hammett؛ حيث يكون غامضًا، غموضًا يستفيد منه الكاتب الماكر لتحقيق أهدافه المحددة المتعلقة بالتشويق والحبكة.

إلا أن الكاتبة ن. س، وهى الراوية الممتازة للتفاصيل الرقيقة للنفوس المعقدة، ووريثة بروست وف. وولف انتهت بتقديم النصيحة التى كانت ترفضها بصورة مدهشة فى البداية. ومع أنها لا تمدح بطريقة واضحة تلك الكاتبة الروائية الإنجليزية العبقرية، فعلى الأقل تختتم بحكمها بالعدل لمصلحة بروست. فبالنسبة للتحفظات التى يشكلها، يمكن تقسيمها بما يلى: لفت نظر القارئ بشكل مستمر واستحضار ذاكرته، واللجوء باستمرار إلى قدراته على الفهم والاستنتاج، فهذا المنهج يرفض ذلك الذى يوقره التابعون لمذهب السلوكية ولو أن به تفاؤلا مبالغا فيه، وبكل توقعاته: الحرية، والغموض، وما لم يمكن تفسيره؛ يرفض ذلك الاتصال المباشر والإحساس بالأشياء التى يجبر القارئ على التكهن بها من خلال بسط قدراته الغريزية، ومصادر وعيه، وقدراته الخاصة. إذا كان حقيقيًا أن نتائج المؤيدين لمذهب السلوكية أكثر فقرًا مما كانوا يعتقدون إلى حد بعيد، فليس بأقل صدقًا أن تلك القوى العمياء موجودة وأن العمل الإبداعى ينبغى عليه أن ينشرها، ولهذا فإنه ليس من الممكن التخلى عن التحليل (تقول: وإعطاء الظهر لكل تقدم)، بل تهيئته للأبحاث الجديدة، وتحويله إلى منهج يعطى القارئ تخيلا بأنه يعيد تكوين الحبكة الداخلية المعقدة والرقيقة بنفسه، بوعى مستتير، ونظام ووضوح أكبر مما هو موجود فى الحياة، وبقوة أكبر، دون تغيُّر فى تصرفات الكائن الحى.

تقول ناتالى ساروت: هو تقريبًا ما كانوا يحاولون فعله وحقق ذلك غالبًا الكُتّاب الروس وحتى كُتّابنا المعاصرين، إذا لم أخطئ التعبير.

التدخل الملعون للكاتب

فلنعتبر أن شجرة ما يرسمها أولاً ميليت Millet وبعد ذلك يرسمها ڤان غوخ Van Gogh، فالنتيجة أننا سنجد شجرتين مختلفتين بمقتضى ذلك التدخل اللعين للمؤلف (علامات التنصيص تنتمى للكُتّاب المنظرين للموضوعية)، ولكن بالتحديد، ذلك الاقتحام الحتمى للفنان فى الشىء هو ما يجعل شجرة ڤان غوخ أعظم من شجرة ميليت ومن شجرة أى مصور آخر، بل أكثر من ذلك: فتلك الشجرة هى صورة لروح ڤان غوخ.

العالمية العلمية والفردية الفنية

قال بوانكاريه Poincaré [1] بأناقة شديدة: الرياضيات هى فن التفكير الصحيح فى صور غير صحيحة؛ حيث إنه لا أحد يزعم، ولا من الضرورى، أن المثلث المستطيل المرسوم على لوح الأردواز هو المثلث الحقيقى الأفلاطونى لمن يطبق هذه النظرية. هو مجرد دليل فظ لإرشاد الذهن.

موقف الفن معكوس تمامًا، المهمّ فيه بالتحديد هو الرسم البيانى الشخصى والوحيد، والتعبير الفردى المحدد، فإذا وصل إلى العالمية فإن تلك العالمية التى يصلون إليها لا تتحقق بالهروب مما هو فردى بل بإثارة سخطه.

ما الشىء الأكثر ذاتية الذى يفوق لوحة لڤان غوخ ؟

إذا استطاع العلم أن يستغنى عن الأنا وهو ما ينبغى عليه فعله، فإن الفن لا يستطيع ذلك؛ ومن غير المفيد أن يقترح ذلك بوصفه واجبا، وهى كلمات قالها تقريبًا فيشته Fichte [2] الأشياء فى الفن هى إبداعات الروح، فالأنا هى الفاعل وفى الوقت نفسه المفعول به.

---

(١) جوليس هنرى بوانكاريه (١٨٥٤ ـ ١٩١٢) أحد أعظم العلماء الفرنسيين فى مجال الرياضيات والفيزياء النظرية، كما كان من فلاسفة العلوم.

(٢) جوهان غوتليب فيشته (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) كان فيلسوفًا ألمانيًا، وكان أحد مؤسسى الحركة الفلسفية المعروفة باسم المثالية الألمانية، وأثر على العلوم الألمانية فى مجلات الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) وعلم الجمال والفكر الاجتماعى.

ويؤكد بودلير Baudelaire فى الفن الرومانسى، أن الفن الخالص هو خلق سحر يفيض بالإيحاء يحتوى الفنان والعالم الذى يحيط به، ويضيف قائلاً: "فلنعير للشجرة عواطفنا، ورغباتنا أو أحزاننا؛ فأناتها وتمايلها هى أناتنا وتمايلنا وسرعان ما نصبح نحن هذه الشجرة: وأيضًا، الطائر الذى يخطط فى السماء يمثل بشكل مباشر رغبتنا الخالدة فى التخطيط فوق الأشياء الإنسانية؛ فها نحن الطائر نفسه. كان بيرون يقول ذلك أيضًا:

أليست الجبال والأمواج والسموات جزءا منى، ومن روحى، مثلما أنا جزء منها؟

فتلك الكهوف الغامضة المعتاد رؤيتها خلف صور ليوناردو Leonardo، وذلك الدولوميت[1] الغامض المائل للزرقة الموجود خلف الوجوه الغامضة، ما هو إلا التعبير غير المباشر لروح ليوناردو نفسه؛ مثل الحركات والإشارات والإيماءات لمثل غريب عن حياة شكسبير، وعلى الرغم من ذلك يتحول إلى هاملت وبالتالى إلى شكسبير عندما تستحثه القصص الخيالية لأمير الدنمارك.

وفى هذا المعنى يجب تفسير الحكمة المشهورة ليوناردو، عندما يقول أن الرسم بالألوان هو شىء عقلى، إذن بالنسبة له كلمة «عقلى» تعنى أنه ليس بشىء إدراكى بل بشىء ذاتى، شىء خاص بالفنان ذاته وليس بالمنظر الذى يرسمه، فالفن بالنسبة له هو «مثالية الجوهر».

فكيف نطلب بهذا الشكل الموضوعية من الفن؟

فسيكون كالذى يطلب أن الرباعية ١٣٥ لا تبدو لبيتهوفن؛ بالنسبة للفن العظيم فالمسألة ليست عبارة عن أن يبدو بل أن يكون، فسيكون من غير المعقول طلب ألا تكون لبيتهوفن.

لا يمكن تفسير مذهب المؤيدين للموضوعية إلا على أنه ثمرة مكانة العلم وإمبرياليته، والاعتقاد المذهبى فى عالم خارجى ينبغى على الفنان، مثل العالِم،

---

(١) الدولوميت: هو مركب طبيعى من الكربونات ثنائى من الكالسيوم والماغنسيوم.

وصفه بالإنصاف البارد نفسه، حيث إن كاتب الروايات يصف الحياة وتقلبات الدهر لرجل ما بوصفه عالما متخصصا فى علم الحيوان وهو يصف الأَرَضَ[1]: فاحصًا قوانين تلك المجتمعات، وواصفًا عاداتها ومساكنها، ولغاتها ورقصاتها العُرسية. وكما قيل حقًا، الضمير الغائب الذى رويت به تلك الحكايات كان يشبه الضمير الغائب الذى وصفت به كتب العلوم الطبيعية، والعادات وصفات الحيوانات الثديية أو الزواحف؛ وأيضا عندما يشوه أو يغير شكل ذلك الواقع الموضوعى، فإن تلك التشوهات أو التغيرات كانت نتيجة اختلافات بسيطة فى الأسلوب أو التقنية اللفظية (مكروهة) بوجه عام، وليست من الواقع. فلم يخطر على باله فى أى وقت أن واقع إنسان ما ليس هو الواقع نفسه لشخص آخر، كما هو واضح على الرغم من ذلك؛ حيث إن الواقع فى عالم بلزاك ليس هو الواقع نفسه فى عالم فلوبير؛ فبالنسبة للكاتب الروائى المعاصر لا يوجد الوعى بذلك الأمر الحاسم فقط، بل الوعى بأن لكل شخص واقعا مختلفا: بتغير نظرته له، ورؤيته، وما يقدمه للعالم الخارجى وما يستقبله منه.

وخلاصة الأمر: إذا فهمنا من كلمة واقع، كما ينبغى علينا أن نفهم، أنه ليس فقط ذلك الواقع الخارجى الذى يحدثنا عنه العلم والعقل بل هو أيضًا ذلك العالم الغامض لروحنا الخاصة (بالنسبة للأشياء الأخرى، هو أهم بكثير بالنسبة للأدب وبصورة لانهائية عن الواقع الآخر)، فنصل إلى الخلاصة بأن الكُتّاب الأكثر واقعية هم هؤلاء الذين بدلاً من أن يهتموا بالوصف التافه للملابس والعادات يصفون الأحاسيس، والعواطف والأفكار، وأركان عالم فاقد الوعى لشخوصه الخيالية؛ وهو نشاط لا يترتب عليه ليس فقط التخلى عن ذلك العالم الخارجى، بل هو النشاط الوحيد الذى يسمح بإعطائه البعد الحقيقى والأهمية بالنسبة للإنسان؛ إذ إن الرجل يهمه فقط ما يتعلق باعتزازه بروحه: ذلك المنظر، وتلك الكائنات، وتلك الثورات التى بطريقة أو أخرى يشاهدها ويشعر بها ويعانيها

(١) الأَرَضَ: هو نوع من الحشرات.

بروحه. وهكذا نتيجة ذلك أن كبار الفنانين «الموضوعيين» الذين لم يعتزموا القيام بعمل أحمق يتعلق بوصف العالم الخارجى، هم أنفسهم الذين تركوا لنا شهادة قوية وحقيقية عن هذا العالم، لدرجة أن المؤيدين لمذهب السلوكية، ربما اتهموهم بالاقتصار على ذاتهم، وبعدم الحصول حتى على مقاصدهم.

ترجمات ذاتية

طبيعة الإنسان معروفة، ولذا فإن السيرة الذاتية كاذبة بصورة حتمية. بالأقنعة فقط، فى الكرنفال أو فى الأدب يتجرأ الرجال على أقوال آخر حقائقهم (الرهيبة) «فالشخصية» تعنى قناعا، وبما أنها كذلك فقد دخلت فى لغة المسرح والرواية.

فنون المكان وفنون الزمان

كان ليسينغ Lessing ينبه دائمًا إلى أن الرواية زمانية فى المقام الأول، بينما الفنون التشكيلية على العكس، لأنها مكانية بشكل جوهرى. واليوم نعرف، بالإضافة لذلك، أنها كذلك بالمعنى الحرفى للكلمة، فهى لا تقبل حتى ذلك الزمن المخصص لعلماء الفلك.

من هنا من المستحيل محاولة صياغة أدب طبقًا لقواعد السينما؛ إذ إن السينما، حتى عندما تشارك بخصائص من الفن الروائى فلها، بدرجة قاطعة خصائص الفنون التشكيلية؛ فنرى فى لوحة ما دفعة واحدة وفى الوقت نفسه كل واقعها، والتجربة الجمالية متكاملة وفورية، فيمكننا الإحساس بالشكل الكامل من حيث البنية، قبل أن نحس بأجزائها أو قبل التفكير فيها، أما السرد الروائى فهو على العكس من ذلك.

ناقد متناقض

من الفريد والجدير بالتحليل النفسانى أن خورخى أ. راموس Jorge A. Ramos يتهم أفضل كُتّابنا الأرجنتينيين بأنهم متأثرون بالأوروبيين، وبأنهم يغضون أبصارهم عن قارتنا الأمريكية، وأنهم يستمدون إلهامهم من الثقافة الأدبية لليهود

مثل كافكا، والفرنسية مثل سارتر[١]، والألمانية مثل نيتشه Nietzsche [٢] أو هولدرين Hölderlin، هل يصيغ اتهامه مستخدمًا أداة فلسفية للكيرانديين [٣] أو على الأقل للأزتكيين[٤]؟ لا، يا سيدى، بل بواسطة نظرية أعدها اليهودى ماركس، والفرنسى سان سيمون Saint-Simon والألمانى هيغل Hegel، يكتب كل ذلك بلغة إسبانية محترمة وطويلة بدلاً من أن يفعل ذلك باللغة الخاصة بالشارّوا[٥] أو بلغة الباما.

ألم يحن الوقت لكى نبدأ ببصيرة ودون الشعور بالدونية أن نناقش بجدية، ودون صخب وبلا إهانة، طبيعة الأدب الأرجنتينى والإرث الأوروبى الذى ولدت به وانتشرت؟ فبو Poe أو ميلفيل Melville أو فوكنر Foulkner مبدعون أقوياء، وعلى الرغم من ذلك ينحدرون من كُتّاب أوربيين معروفين، إذ إنه من الممكن إثبات أبوة بوكاهونتاس Pocahontas أو الثور الجالس بصعوبة بالغة.

---

(١) سارتر (جان بول) Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠): فيلسوف وكاتب وناقد فرنسى. ولد فى باريس، وتأثر بظواهرية هوسرل وهايدجر، وعمل على التعريف بها فى فرنسا، وهو من رواد الوجودية المتشائمة وأبرز ممثليها، قال إن الوجود متقدم على الذات أو الماهية، والإنسان مطلق الحرية فى الاختيار، ثم انحاز إلى بعض مبادئ ماركس، وعرض أفكاره فى محاولات وقصص ومسرحيات مشهورة، منها: «الكائن والعدم»، و «طرق الحرية»، و «الأيدى القذرة»، و«الجدار». رفض جائزة نوبل ١٩٦٤.

(٢) نيتشه (فريدريش) (١٨٤٤ - ١٩٠٠) Nietzsche : فيلسوف ألمانى ابن راع بروتستانتى درس الفلسفة الكلاسيكية قبل أن يدرس فى جامعة باسيليا (١٨٦٩ - ١٨٧٩) . Basilea وبعد استقالته من منصبه، كانت حياته شاردة، وعاش وحيدا شريدا ومبدعا قبل إصابته بالجنون عام ١٨٩٩. كان يستعمل الحكم والأقوال المأثورة والأشكال الشعرية فى التعبير بكثرة، والذى قدم من خلاله أعمال غزيرة مرتكزة على موضوع الإرادة والقوة. وقد ساهم نيتشه فى إدخال الشك فى الفكر الغربى امتد من فكر سقراط وأفلاطون ومرورا بالفكر المسيحى والفكر العلمى والاشتراكى والاجتماعى ويعادل هذا بالنسبة له رفض التعبير الحيوى من أجل العبادة الزائفة للحقيقة والخضوع للمبادئ الأخلاقية، ومن أعماله الإبداعية ميلاد التراجيديا (١٨٧٢) قول الشعر (١٨٨٢) وبعيدا عن الخير والشر(١٨٨٦).

(٣) الكيرانديون: هم من الهنود الذين يعيشون فى منطقة معينة عند نهر لابلاتا (أى نهر الفضة).

(٤) الأزتكيون: هم شعب أمريكى نشأ عند وادى فى المكسيك فى القرن الثالث عشر، وسيطر ثقافيا أو سياسيا على البلاد فى القرن الـ ١٥ وأوائل الـ١٦، ولغة هذا الإقليم تسمى بالأزتكية.

(٥) شارّوا: هى عائلة لغوية من أمريكا الجنوبية، وقد احتلت فى عصر الاكتشاف منطقة شاسعة من الساحل الشمالى عند نهر لابلاتا.

عن طبيعة الأدب الأرجنتينى

كثيرًا ما يقع الأوروبيون فى سذاجة مطالبتنا بلون محلى، ويعتقدون أن رسومنا أو أدبنا ليس له «شخصية»، بينما يجدون تلك الشخصية فى الرسوم المكسيكية أو فى رواية هنود الإكوادور.

يعتبر ما هو تمثيلى، سهلاً فى الإكوادور، ولكنه عسير جدًا فى الأرجنتين؛ فالرجل فى بلدنا له جوانب حائرة، ومعقدة، ومتنوعة، ومشوشة. وهذا يشبه مخيّم وسط كارثة عالمية، وسنحتاج للكثير من الروايات والعديد من الكُتّاب لإعطاء لوحة كاملة وعميقة عن هذا الواقع المتشابك والمتناقض: انحطاط حكم القلة، وراعى البقر الغابر، والأمريكى الذى ارتقى، والمهاجر الفاشل أو الفقير، والابن والحفيد لذلك المهاجر، والساكن الأجنبى فى بوينوس أيرس (غير مبالٍ بلا جنسية ولا وطن، والرجل الذى يعيش هنا يعيش مثل الذى يعيش فى فندق). فكل المشاعر والأحاسيس مختلطة والاستياء متبادل.

وربما المشكلة النفسية والأكثر تعقيدًا من الناحية الروحية هى مشكلة سليل الأجانب، مخلوق غريب تنحدر دماؤه من جنوة أو طليطلة، ولكن حياته مضت فى السهول الشاسعة لإقليم البامبا الأرجنتينى أو شوارع هذه المدينة الفاخرة. فأى وطن يكون لهذا المخلوق؟ وأى وطن ينتمى إليه؟ فنحن ننمو متشبعين بالحنين الأوروبى لآبائنا، ونسمع عن الأراضى البعيدة، وعن أساطيرها وقصصها، ونرى تقريبًا جبالها وبحارها. وسقطت منا دموع الانفعال والعاطفة عندما رأينا لأول مرة أحجار فلورنسيا واللون الأزرق للبحر المتوسط، ونشعر فجأة أن مئات السنين وأسلاف مجهولين ينبضون بشكل غامض فى أعماق أنفسنا. ولكن أيضًا، فى أوقات الوحدة فى تلك المدن، نشعر بأن هذه الأرض هى أرضنا ووطننا، هنا فى إقليم البامبا وفى هذا النهر الواسع، إذن الوطن ليس إلا الطفولة، وبعض الوجوه، وبعض ذكريات المراهقة، فى شجرة أو حى، فى شارع حقير، أو لحن تانجو قديم، أو صفارة قاطرة فى عصر يوم فى الشتاء، أو رائحة (ذكرى رائحة) الموتور القديم الذى نملكه فى الطاحونة، أو لعبة الطيارات الورقية. وكيف يمكن لهذه الرواية أن تكون بسيطة أو واضحة أو فولكلورية أو حالمة؟

فى كل مرة يصف أحد الأفلام حياة رعاة البقر فى أمريكا الجنوبية فى القرن الماضى أو يصف مشاكل الهنود فى إحدى قرى الشمال الشرقى، فإن العديد من النقاد والهيئات يتبادلون التهانى بعودة فننا إلى جذوره الصحية والثابتة. وفى كل مرة يصف أحد المخرجين مأساة أو دراما أحد الطلاب أو أحد المهربين أو أحد السكارى فى المدينة، يظهر مرة أخرى الذين ينتقدون الطابع العالمى لمبدعينا.

فالفولكلور له ميزاته الخاصة، ولكن لا يمكن تناوله باعتباره أصلا ضروريا للفن القومى. ولا باخ Bach ولا كافكا لديهما أصول فولكلورية. على العكس، فالأعمال التى لا حصر لها والتى نبعت من الفولكلور تبرهن على أنه أيضًا غير كاف لخلق فن عظيم، سواء اعتمد على الفولكلور أم لا، فإن كل فن عظيم يذهب بعيدًا ويتغلغل فى منطقة أكثر عمقًا وعالمية.

إذا كان مارتين فييرو له أهمية فليس هذا لأنه يتناول حياة رعاة البقر فى أمريكا الجنوبية، إذ إن روايات غوتيريّث Gutierrez تقدم أيضًا الشىء نفسه دون أن تجتاز لهذا السبب حدود الروايات الحالمة ضعيفة الذوق والأسلوب؛ وأهميته ترجع لأن إرنانديث Hernéndez يظل عاكفًا على مجرد رعاية البقر، ولأن فى أحزان بطله وتناقضاته، فى سخائه وفقره، فى وحدته وآماله، وفى مشاعره أمام النكبات والموت، جسّد الملامح العالمية للرجل.

الحصول على حل المشكلة لا ينبغى البحث عنه فى الفولكلور أو قومية الموضوعات والملابس: بل ينبغى البحث عنه فى العمق. فإذا كان العمل الدرامى عميقًا، فإن الأداء النفسى يكون وطنيًا، لأن الأحلام التى نسجت منها الكائنات الخيالية تنبع من ذلك المحيط الغامض الذى تمتد جذوره إلى الطفولة والوطن؛ ومع أنه قد لا يطرح ذلك، وأحيانًا لأنه لا يطرحه فإنه يعبر بطريقة ما أو بأخرى عن الأحاسيس والقلق، ومعضلة العنصرية، والصراعات النفسية التى تشكل الطبقة السفلية لأمة ما فى فترة من فترات تاريخها. وبتلك الطريقة، كان شكسبير أكبر كاتب وطنى فى إنجلترا ومؤلفًا لعدد من الأعمال المأسوية التى

أحيانًا تدور أحداثها خارج وطنه. وعلى العكس، إذا كان العمل سطحيًا، فلن ينقذه الملمح «القومى الأصيل»، الذى لن يتجاوز عندئذ كونه صورة زائفة عن العمل القومى، كما يحدث فى العديد من رواياتنا ضعيفة المستوى ورديئة الأسلوب والذوق، وكتبت على أساس مجموعة من رعاة البقر المفتعلين أو حاقدين غرباء.

حان الوقت للقضاء على تلك الديماغوجية التى تنصحنا بدير صغير للقديس تيلمو بوصفه واقعا قوميا، وعلى العكس، ترفض القسم الغامض لمعلم غامض يعيش فى شارع شاركاس. الفكرة التى لدى هؤلاء النقاد عن الواقع هى فكرة فريدة، فهى أكثر من واقعية؛ ذلك الوضع الجمالى ينبغى أن يسمى بثقافة الضواحى؛ وهو وضع جديد ومهلك يقضى على وجود الكائنات، والمبانى، والتماثيل، والوظائف واللغات التى لا تنتمى للموقع الدقيق للضاحية؛ فبالنسبة لهؤلاء المبدعين لقصصنا الخيالية، عرّاب صغير من أبيّانيدا Avellaneda هو إنسان حقيقى، بينما معلم جغرافيا متواضع من الحى الشمالى هو شىء مثالى لا يرى، وربما يكون جديرًا بالتصوير فى متحف مينينج .Meinong فطبقًا لهم، كل أعمال كافكا يجب أن يعلن عن زيفها، لأنها لا تصنف عادات المجازر فى براغ.

نزعة ما وراء الطبيعة فى الأدب الأرجنتينى

يقول مارتين بوبير Martin Buber إن مشكلة الإنسان تطرح نفسها من جديد فى كل مرة يظهر فيها إلغاء الاتفاق الأول بين العالم والإنسان، فى أزمان يبدو فيها أن الإنسان وجد نفسه غريبًا وحيدًا ومنبوذًا؛ فهى أزمان نزعت فيها صورة من العالم، واختفى معها الإحساس بالأمان الذى يشعر به البشر بالمعنى المألوف؛ فيشعر الرجل عندئذ وكأنه فى الخلاء، والبيت القديم الذى يأويه محطّم، ثم يتساءل عن مصيره.

إضافة إلى ذلك، أن اختلاف الأوقات الأخرى العصيبة فى التاريخ، هى المرة الأولى التى يعود فيها الرجل بالكامل مثيرًا للمشاكل؛ كما يلاحظ ماكس شيلير Max Scheler أنه بالإضافة إلى عدم معرفته ماذا يكون، الآن يعرف أنه لا يعرف. فكيف لا يتشبع الأدب، فى مثل هذه الظروف المتعلقة بالكارثة العالمية، بالاهتمام

بالميتافيزيقا؟ إذن من الخطأ تصور أن الميتافيزيقا توجد فقط فى الرسائل الفلسفية الواسعة، كما حذر نيتشه Nietzsche، حيث نجدها فى الشارع، فى محَنْ رجل الشارع البسيط، لكن إذا كان الوضع الكارثى يسود فى أوروبا، ففى بلدنا يسود بقوة أكبر: والسبب الأول لشقائنا أننا ننتمى لحضارة تعانى من الكوارث، أما السبب الثانى فهو انتماؤنا إلى أحد خطوط الانكسار المكانى لهذه الحضارة، وهو خاص بنا وحدنا. فنحن فى نهاية حضارة، نقف على حدودها، خاضعون لكسر مضاعف، فى الزمان والمكان، فنحن موجهون لخوض تجربة درامية بشكل مضاعف. حائرون ومكدرون وممثلون لمأساة غامضة، دون أن يدعم ظهرنا ثقافة أهلية كبيرة (مثل الأزتكية أو الثقافة المحيطة بحضارة بيرو القديمة) ودون القدرة أيضًا على استعادة تقاليد روما أو باريس بطريقة كاملة.

كما لو كان هذا بالشىء القليل، فلم ننته بعد من بناء وطن لنا وتحديده حتى بدأ العالم الذى منحنا جذورًا فى الانهيار، وهو ما يعنى أنه إذا كان ذلك العالم فوضويا، فإننا نكون كذلك محتلين المركز الثانى من حيث القوة.

ومن هنا تأتى حيرة ضمائرنا، والقلق الذى يسود أعمالنا الإبداعية، والارتياب الذى يمارسه الكثيرون حول مصيرنا الوطنى.

برغبة، نسأل أنفسنا إذن عن الجوهر ومستقبل وطننا؛ فمؤسساتنا وحتى فننا، كل شىء محكوم عليه، ومحكوم عليه فى طقس عصبى عاصف. فماذا نكون؟ وإلى أين نذهب؟ وما حقيقتنا الوطنية؟ وهل نحن شىء جديد، وهل ينشأ هنا حقًا شىء أصلى، فى هذا الاختلاط من الدماء والثقافات؟

إن الأدب، بوصفه تعبيرا مفجرا للروح الإنسانية والواقع بين الفن والفكر المحض، وبين الخيال والواقع، يمكن أن يترك شهادة عميقة عن هذا الوقت الحرج، وربما يكون وسيلة الإبداع الوحيدة التى يمكنها القيام بذلك. لقد وعى ألبرتو ثوم فيلد Alberto Zum Felde جيدًا هذه الظروف التى تحيط بواقعنا وأدرك ذلك المعنى الإشكالى لأدبنا. فى هذه الفوضى، وفى هذا التغيير المستمر للرتب والقيم للثقافات والأعراق، ماذا تعنى الثقافة الأرجنتينية؟ وما الواقع الذى ينبغى على كتابنا أن يكشفوه؟

الدور الأكبر أهمية بالنسبة للكاتب، على الأقل، يتعلق بمنطقة لابلاتا، ويتكون من وصف تلك الروح المعذبة بسبب الفوضى، وذلك البحث اللاهث وراء نظام وعلة. وبعبارة أخرى: ذلك التركيب العنيف لواقعنا يهيئنا لأدب إشكالى وميتافيزيقى فى نهاية الأمر.

وهكذا، على عكس الذين يحتجون بأن ذلك النوع من الأدب يعتبر ظاهرة أوروبية ليس لها معنى فى أمريكا، وأنه خاص بشعوب قديمة، يمكننا الإجابة بأن - على العكس - هذا الواقع يتطلب هذا الأدب بشكل قاطع عن غيره. إذًا إذا كانت مشكلة ما وراء الطبيعة أساسية عند الرجل وهو إنسان زائل، فنحن هنا مؤقتون وزائلون بصورة أكبر من الوضع فى باريس أو روما، نعيش كما لو كنا فى مخيم وسط زلزالٍ ولا نشعر حتى بتلك الصورة الزائفة للخلود الذى تم ترتيبه هناك من خلال تقاليد ترجع لآلاف السنين، وبسبب ذلك المجاز الخاص بالخلود تكون الأحجار سوداء فى معابدهم وآثارهم، لكن علينا أن نحترس من مصير طرح موجز لعلاقة سببية بين واقع كارثى وفن مثير للشكوك والمشاكل.

قد يكون تأسيس مدرسة، أو مذهب بطريقة معقدة وجدلية دائمًا، سببًا للتعبير عن زمنهما بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وهذا ما يحدث فى فترات صعبة فى التاريخ، ففى الوقت نفسه الذى يظهر فيه أدب مثير للجدل بوصفه تعبيرا مباشرا عن الأزمة؛ كان ظهوره بوجه عام يصنع أيضًا أدبًا خاصًا باللهو، بوصفه تعبيرا مغايرا؛ وهذا بسبب روحه المتناقضة مع التيار العام، وبسبب الضجر والإجهاد من تلك المدرسة، وبسبب احتقار (ما له تبرير فى كثير من الأحيان) تعبيراته التافهة، وكذلك بسبب تجنب واقع شديد الصعوبة والقسوة بالنسبة لأرواح حساسة أو خائفة. فى بعض المناسبات، يمكن لذلك التناقض أن يكون صورة طبق الأصل تعبر عن تناقض اجتماعى، ومن الأسهل أن يكون الأدب المتأنق تعبيرًا عن طبقة متميزة، والتعبير الآخر عن طبقة ثائرة أو على الأقل قلقة: مثلما كانت مشكلة مدرستى بويدو وفلوريدا فى بوينس أيرس، لكن المشكلة تكون دائمًا أكثر ارتباكًا وتعقيدًا، عندما يوجد ثلاثة عناصر فى اللعب: المنهج الاجتماعى الذى يؤثر بطريقة ما أو أخرى فى الفن والمنهج الفنى، والذى يملك

ديناميكيته الخاصة (إجهاد من المدارس، واستهلاك الأشكال،... إلخ) والذى يتسبب فى حدوث بعض التغيرات فى الإبداع الفنى بسبب طبيعته الخاصة والذاتية؛ وفى النهاية، ما يمكننا أن نسميه بجدلية المعاصرة بين هذين المنهجين.

وهكذا، فهو مجرد رأى «ماركسى» (يا لقلة حظ ماركس مع بعض خلفائه المقلدين!) عن أدبنا يمكنه أن يحملنا على التأكيد، كما يفعل ذلك بعض هؤلاء المنظرين، بأن ثراء قلة من رعاة البقر وسيطرتهم أثناء الجزء الأخير من القرن الماضى، وعنايتها وميلها للأخذ بالأسلوب الأوروبى من حيث الشكل، كان ينبغى أن تنتج أدبًا جداليًا. وظهور كُتّاب مثل لاريّتا Larreta يبدو وكأنه يؤكد تلك النظرية، لكن تلك النظرية كُذِّبَت من خلال فحص كامل وأكثر عمقًا للواقع؛ لأنه إذا كان من الضرورى أن يعطى المنهج أصلاً لذلك النوع من الفن المشار إليه، فلن يشرح لماذا خرج من طبقات حكم الأقلية نفسها كُتّاب أشد جدالاً ومشكلين مثل إرنانديث Hernandez أو مثل كامباثيريس Cambaceres، ولن يشرح أيضًا لماذا لم يظهر أدب متعلق باللهو وهو أدب أكثر أهمية من أدبنا فى دول مثل الإكوادور أو جواتيمالا، حيث تكون الهوة بين حكم الأقلية والشعب العامل أكثر عمقًا بصورة مطلقة، فالعملية أكثر تعقيدًا وتشابكًا.

فى الوقت نفسه الذى ظهر فيه لاريّتا Larreta فى بيونس أيرس ظهر كُتّاب اجتماعيون من مجموعة بويدو Boedo، وعلى وجه الخصوص كاتب روائى مثل روبرتو آرلت Roberto Arlt، فالتطور الأصلى للمدارس عن طريق البارناسيين [1] والرمزيين تولّد عنه تيار الحداثة الذى سيبلغ الذروة عند كُتّاب مثل غويرالديس Guiraldes وبورخيس Borges، والتناقض المعاصر - من جانب اجتماعى، ومن جانب آخر جمالى صرف - يفسر التناقضات والتزامن لهذين التيارين، هكذا مثل التناقضات الداخلية فى كل واحد من هذه المجموعات: فمن الحمق، مثلاً، اعتبار

---

(١) البارناسية أو المذهب البارناسى: هو اسم لمدرسة شعرية بفرنسا ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر، وتميز شعراء هذا المذهب ببعدهم عن الإسراف العاطفى؛ حيث كان شعرهم بمثابة ردّ فعل ضد الإسراف فى العاطفة الرومانتيكية، ويتميز بخلوه من العنصر الذاتى، وبإيمانه بنظرية «الفن للفن» وبإبرازه للثقافة العلمية والتاريخية، وبالتزامه بالإتقان فى الصنع والعروض المعقد.

رواية السيد سيجوندو سومبرا Don Segundo Sombra على أنه أدب للتسلية، إذن، فمع أنه يظهر نوعًا من تكلُّف الأسلوب، فإنه عمل يركز أساسًا على مشاكل الإنسان، فأى محاولة لتفسير الظاهرة الأدبية بألفاظ جمالية بحتة أو اجتماعية صرفة فهى محاولة محكوم عليها بالفشل هكذا وأكثر من ذلك: فاللعبة الثلاثية تشرح الغموض وتشرح حتى اشتراك بعض كُتّاب ذلك العصر فى هاتين المجموعتين.

الاثنان بورخيس

أيد نادى فيينا أن الميتافيزيقا هى فرع من فروع الأدب الخيالى، وهذا القول المأثور الذى أغضب الفلاسفة قد تحوّل إلى قاعدة أدبية لبورخيس.

يحكى فى أحد مقالاته كيف أن إمبراطورًا مغوليًا حلم بقصر وأمر ببنائه طبقًا لتلك الرؤية؛ وبعد عدة قرون، كان هناك شاعر إنجليزى يجهل أصل القصر المبنى على رؤية؛ فأخذ يحلم به وكتب قصيدة عن ذلك. ويتساءل بورخيس: "أى تفسير نفضل؟ الذين يرفضون مقدمًا ما هو خارق للطبيعة (أحاول دائمًا الانتماء لتلك الطائفة) سيرون أن تاريخ هذين الحلمين هى مصادفة... وسيستنتج آخرون أن الشاعر قد علم بطريقة ما أن الإمبراطور قد حلم بالقصر...

والأروع من ذلك هى الافتراضات التى تنشر ما هو عقلى... فى زوج من الصفحات يعرض لنا تلك الروايات المختلفة الرائعة.

قد يكفى تباين هذه الأحلام أو غيرها التى تتوفر فى أعماله مع البساطة الشديدة، ولكنها تعتبر كابوسًا مشؤومًا لدى أنّا كارنينا مع فلاح للفت النظر إلى الهوة الموجودة بين الأدب الذى يقصد لعبة لذيذة والأدب الذى يبحث عن الحقيقة (الرهيبة) للجنس البشرى.

تقود روح التسلية إلى مذهب التوفيق بين النقيضين، كما يُرى فى تلك الفقرة نفسها: توجد تفسيرات مختلفة، يترتب على كل واحدة منها فلسفة مختلفة. على العكس، توجد دائمًا عند كاتب مثل كافكا ميتافيزيقا واحدة ومسيطرة، ولأن فى بورخيس تتوفر الإمكانيات، فإننا نقاوم الإيمان برأيه: تتميز مغامراته عن المغامرة

الوحيدة والمرعبة لكافكا مثلما تتميز غراميات دون خوان عن القصة المأساوية لتريستان، ويوجد فى بورخيس وفاء واحد وتماسك واحد: وهو الأسلوبية.

ويعترف هو نفسه بأنه يبحث بعناية فى الفلسفة وباهتمام جمالى بحث عما يوجد بها ويمكن أن يكون فريدًا، أو مسليًا أو مذهلاً: إن مجنّح الرجلين أكيليس Aquiles لا يستطيع اللحاق بالسلحفاة يا له من شىء غريب!

إنهم فى زمن لانهائى، يكدسون حروفًا بالمصادفة ففرد يستطيع كتابة أعمال دانتى، يا له من عبقرى! التناقضات المنطقية، والعودة إلى اللانهائية، والذاتية المفرطة، هى موضوعات لقصص جميلة. وكما سيعد قصة معتمدًا على المذهب التجريبى لبيركلى Berkeley فلن يرغب فى ضياع فرصة إعداد قصة أخرى لها نفس المكانة المذهلة لبارمنيدس Parménides ، ومن هنا يصبح اتجاهه نحو المذهب التوفيقى حتميًا.

ومن جانب آخر فلا معنى لهذا، ما دام أنه لا يقصد الحقيقة، وبمساعدة معرفته غير الدقيقة لذلك المذهب الذى يوفق بين النقيضين، وطبقًا للاحتياجات الأدبية، يخلط الحتمية بالغائية، واللانهائى بغير المحدد، والذاتية بالمثالية، والمستوى المنطقى بالمستوى الخاص بعلم الوجود. ويجول عالم الفكر كما يجول محب الفنون متجر لبائع عاديات، فغرفه الأدبية مفروشة بالذوق الرفيع لكن أيضًا بالاختلاط الهائل نفسه لمنزل ذلك المتلذذ.

يعرف بورخيس ذلك حتى لدرجة أنه يهمس به، لكن ذلك النوع من القراء الذى يجثو بخشوع ليقرأ بصعوبة كلمة مثل التردد، يأخذ بقلق عميق ما هو بوجه عام تسلية معقدة. وبدلاً من التمسُّك ببورخيس الصالح يعجب بالمؤلف المبتدئ الذى يحاول التمرين على الكتابة.

خوف بورخيس من الوجود الحقيقى الصعب يؤدى لظهور موقفين متزامنين ومتكاملين: يلعب فى عالم مختلق ويتمسك بالنظرية الأفلاطونية، وهى نظرية عقلانية بدرجة الامتياز. يبهره العقل (النظيف، والشفاف، والبعيد عن الجلبة). لكن كما يرغب من جانب آخر فى مواصلة اللعب، لا يرغب فى المشاركة فى

عملية الحقيقة دائمة الصعوبة، فيأخذ من العقل ما يأخذه السفسطائى: لا يبحث عن الحقيقة بل يناقش من أجل المتعة الذهنية فقط فى المناقشة، وخصوصًا، أن ذلك يروق للأديب كما يروق للسفسطائى: المناقشة بالكلمات، وعن الكلمات. يجذبه ما يملكه الذكاء من حركة، ومن طبيعة ثنائية القطب، ومن ما يتعلق بلعبة الشطرنج؛ لعوب، وذكى وفضولى، تجذبه الأشياء المتعلقة بالسفسطة، ويقهره افتراض أن الكل يمكنهم أن يكونوا على حق، أو بعبارة أفضل، أنه فى الحقيقة لا أحد على حق. يعجبه فى سقراط الساحر اللفظى، ويعجبه كاتب الحوار الذكى الذى يستطيع إثبات حقيقة وعكسها لجمهور من المستمعين يكون فى الوقت نفسه فاغر الفم وخاضعًا بلا قيد ولا شرط. فى ذلك الوقت، بالنسبة له لا يمكن للفلسفة أن تقصد الحقيقة (فى وقت آخر، أكثر جدية، وأكثر شعورًا بالذنب سيقول ما هو على النقيض من ذلك)، وجميعه قابل للتفنيد.

وأيضًا فى حالة علم اللاهوت المشكلة تكون أعظم خطرًا، فهناك أيضًا كل شىء يكون لفظيًا، فهو أدب؛ فالبدع مغايرة لصحة المُعتقد كما يحدث بسهولة شديدة فى الفلسفة، لكن الوضع هنا يكلف الحديد والنار: ليس بعذاب بورخيس الذى يعتبر - بقليل من الدهشة والسخرية - أن تلك الحكايات فن مُركَّب: أن الشيطان يمكن أن يكون هو الرب، وأن يهوذا يمكن أن يكون المسيح. يقول: "أثناء القرون الأولى فى عصرنا تنازع الغنوسيون مع المسيحيين. وقد أُبيدوا، ولكن يمكننا تمثيل نصرهم المستحيل. على اعتبار أن الإسكندرية هى التى انتصرت وليست روما، فالقصص الغريبة التى اختصرتها هنا لتسلية القارئ يوم الأحد ستكون مترابطة وعظيمة ويومية.

فلن توجد قصة مثل «تلون، أوكبار، أوربيس ترتيوس» تختصر بشكل أفضل ذلك المذهب التوفيقى: ففيها توجد كل ميوله وحتى كل أخطائه، ومع كل واحد من هذه الميول والأخطاء يكوّن عالما عبقريًا.

ولا هو يصدق ما يقوله هناك، ولا نحن نعتقد، مع أننا جميعًا نُسَر بما لديه من إمكانية ميتافيزيقية، وهكذا فى كل أعماله: أن العالم يكون حلمًا، ومعكوسًا، وهناك عودة خالدة، وأن الخلود يتحقق فى ذاكرة الآخرين، وأن البقاء لا يوجد إلا

فى الخلود: فكل الأشياء على قدر واحد من الفائدة، وفى المقابل لا شىء فى الواقع له قيمة، ويقول لنا فى أحد مقالاته فقط إن: ليس الانتقام أو العفو أو السجون أو حتى النسيان يمكنهم أن يعّدلوا الماضى الصحيح"، ولكن فى بيير مينارد Pierre Ménard يبين لنا الحاضر مع تغيير لملامح الماضى، وإذا تسألنا فى أى الطريقين المتناقضين يعتقد بورخيس، فعلينا أن نختتم بالقول بأنه يعتقد فى كليهما أو لا يعتقد فى أى منهما.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك طريقا ثابتا يتكرر بشكل مُلحّ، ربما بسبب خوفه من قسوة الواقع وهو افتراض أن هذا الواقع يكون حلمًا، وكما أن هذا الواقع هو الافتراض الذى دافع عنه المذهب العقلانى منذ بداياته، فالراعى الحقيقى لبورخيس هو بارمنيدس Parménides، وتحت ذلك الوهم كما يرغب فى ذلك ليبنيث Leibniz، يوجد دائمًا تفسير، وبهذه الطريقة يرى هذا الشاعر أن العقل يحكم العالم ولذلك ينبغى أن تكون أحلامه وسحره منسجمة ومفهومة، وألغازه، مثل ألغاز الروايات البوليسية، لها حل فى النهاية.

فبالنسبة لليبنيث لا توجد مصادفات وكل شىء له سبب، وإذا لم نفهمه فى كثير من الأحيان فذلك لأننا نشبه الرب لكن بصورة غير كافية، والمثالية فى المعرفة هى العمل على تقليل حجم الفوضى لحقائق الواقع طبقًا للنظام الإلهى الخاص بحقائق العقل. علماء الفيزياء الذين يستطيعون التعبير عن الآلية المعقدة لعملية ما فى تركيبة رياضية، يحققون فى الأرض ذلك الفكر الليبنيثيانى المثالى؛ فى اليوم الذى سيتمكن فيه الرجال من حساب الكره أو استنتاج قتل إنسان، فإن ذلك الفيلسوف سينام فى النهاية هادئ البال، بينما نوع معين من الكُتّاب البوليسيين سيحاولون تهدئته. أبدع إيدغار آلان بو Edgar Poe تلك القصة العقلانية بالمعنى الدقيق للكلمة والتى لا يجرى فيها الشرطى السرى على سقف من القرميد، بل يكوّن سلسلة من القياسات المنطقية، والتى من الممكن للمجرم (ربما ينبغى عليه) أن يكون محددًا فيها بواسطة رمز جبرىّ.

بورخيس، بالتعاون مع بيوى كاسارس Bioy Casares يحمل إلى الحد المنطقى اختراع سلفه، جاعلاً من المفتش السيد إيسيدرو بارودى Isidro Parodi رجلاً يحل الألغاز وهو محبوس بين أربعة جدران: رد دقيق للرياضى ليفرييه Le Verrier .

المحبوس فى غرفته الخاصة بعمله حاسبا يشير لعلماء الفلك فى مرصد عن وجود كوكب جديد. وهو نموذج متواضع للإله الليبنثيانى، فالسيد إيزيدرو بارودى يقدم رواية تتعلق بسكان الضواحى وتسلّط الضوء على الميزات العالمية. مع الملحق المُكمّل (والساخر) بأن الغرفة التى يحسب فيها الجرائم هى زنزانته فى سجن الإصلاح.

فى الموت والبوصلة يصل إلى العمل النموذجى، فيطرح المؤلف عندئذ مشكلة عن المنطق والهندسة بصورة محضة. فيكره السفاح ريد ستشارلاش Red Scharlach المفتش لونروت Lonnrot ويقسم على قتله؛ لكن هذا العنصر النفسانى الوحيد يعتبر سابقًا على المشكلة ولا يتدخل إلا بوصفه أول محرك.

مثل بورخيس، يحب المجرم التناسق، والقوة، والرسم البيانى والقياس؛ يفكر وينفذ خطة رياضية؛ وينتهى المفتش بأن يجد نفسه فى نقطة سبق تحديدها لاتجاه مُعيّن مَرسوم فوق المدينة، ويقتله السفاح كالذى ينتهى من تقديم عرض: الهندسة الطبيعية. فى هذه القصة لا ترتكب جرائم اغتيالات (لا يسمح ليبنيث بذلك): لأنه يعرض النظرية. المدينة التى يرتكب فيها ستشارلتش Scharlach اغتيالاته هى بيونس أيرس، ولكنها تبدو غير ذلك: فهى مدينة شفافة ووهمية، وأسماء سكانها غير معقولة، وبرودة المواقف غير إنسانية. ولكن إذا ظن أن هندسة النظام هى ما يهمّ المؤلف، فكلها تعتبر فضائل وميزات، وليست عيوبًا.

فى إثبات نظرية لا يهم أسماء النقاط أو الأجزاء، فالآداب اليونانية أو اللاتينية هى التى تحددها؛ إذ إنه لا يثبت حقيقة مثلث على وجه الخصوص، بل المثلث بوجه عام. بالطبع، وبكل الوسائل، فالجرائم ينبغى أن ترتكب فى مكان ما؛ ولكن سيحرض على ارتكاب خطأ إعطاء تلك الصورة الحقيقية معنى دقيقا جدًا، كما لو أن قيمة النتائج تعتمد على ذلك النوع من التصويبات، فنحتاج إلى مدينة عامة شيئًا ما، وبأى اسم؛ مدينة مثل بوينوس أيرس حيث يصبح كل شىء فيها معمم بصورة كافية كما لو كان يتحدث عن علم الهندسة، وليس مجرد قصة أو جغرافيا، فكان يمكن للقصة (وكان ينبغى بدقة بالغة) أن تبدأ بالكلمات الخاصة بطقوس عالم الرياضيات: أن تكون مدينة (س) هى أى مدينة.

يمكننا أن نؤكد تقريبًا على أن بورخيس يوضح بمثل أدبى المشكلة المشهورة للعقلانية بما هو حقيقى ونتائجه (المخيفة): السكون. كيف يمكن فهم الأثر إذا أخفى فى الحقيقة أحد العناصر الجديدة؟ السبب هو الحساب، الحدث يختفى، وينتهى ما هو مختلف إلى ما هو وحيد. وبعد عدة قرون، من التجريب، والآلات، والفلاسفة والحروب، دائمًا ينتهى ذلك النوع من الناس فى دائرة بارمنيدس Par-ménides.

فى الموت والبوصلة لدينا تفسيران: إما أن القصة تتحدث عن شىء قد حدث ولكنه بدقة شديدة شىء سببى (يمكن للونروت أن يتنبأ بالجريمة مسبقًا، ولكنه لا يستطيع منعها)؛ أو أنها تتناول وصف شىء مثالى، مثل مثلث أو فرس مجنح(١). ولكن فى كل واحدة من هاتين الحالتين لا يوجد زمن يمضى إلا فى الظاهر.

مثل كل العوالم الجبرية، لا شىء جديد فى الواقع، وكل شىء مكتوب"، كما يقول أحد تلك النصوص الإسلامية التى يروق لبورخيس ذكرها. عند التحول إلى الهندسة الخالصة، تدخل القصة فى مملكة الخلود، فعندما نقرأ، ذلك المتحف من الأشكال الخالدة فإنه يتولى مسئولية تقليد الزمان الذى نحدده بأنفسنا، نحن القراء، وفى الوقت الذى تنتهى فيه القراءة، فإن ظلال الخلود تعود لتجثم فوق المجرمين ورجال البوليس. فهو أدب غامض يستطيع من خلاله الكتّاب المهتمين بمذهب العقل مثل بورخيس القفز إلى التكهنات عن هذا اللون من الأدب: ألن نكون نحن أيضًا كتابًا يقرأه شخص ما؟ ألن تكون حياتنا هى وقت القراءة؟

وبرؤية المشكلة على هذا النحو، نجد أنه من المستحيل أن يشيروا لنا إلى ميزة الرسم (غير المباشر) لبوينوس أيرس والذى ينفذه المؤلف فى تلك القصة. صرح بورخيس نفسه أنه لا يعتقد أبدًا أنه أعطى اللون السرى لطبيعتنا الممسوخة. ما هو حقيقى ويقين، سيكون عيبًا مؤسفًا بالنسبة لما ينبغى عليه أن يطرحه بدقة.

---

(١) فرس مجنح: هو حيوان خرافى تجتمع فيه أوصاف الفرس والأسد والنسر.

هل أراد أن يصنع فولكلورًا أم أراد تقديم نظرية؟ سيكون من غير المناسب ذلك الادعاء الوصفى مثل ادعاء فيثاغورث الذى حاول به إعطاءنا اللون المحلى لكروتونا (١) عن طريق نظريته الخاصة بوتر الزاوية القائمة.

وعلى الرغم من ذلك، نعم؛ همسات بعيدة من الموانئ تصل إلينا من تلك المدينة المجردة. فلسفيًا هى همسات مرفوضة، ولكنها تكشف لنا، علّى الرغم من كل شىء، أن مؤلفها هو شاعر وليس عالمًا بعلم الهندسة، وتبرهن لنا على عدم استطاعته هو نفسه على العيش فى تلك المدينة الأفلاطونية.

الفن - مثل الحلم - هو دائمًا فعل مُضادّ تقريبًا للحياة اليومية؛ فهذا العالم القاسى الذى يحيط بنا يبهر بورخيس، ويخيفه فى الوقت نفسه، ومن ثم يبتعد نحو برجه العاجى بموجب القوة نفسها التى أبهرته؛ فالعالم الأفلاطونى هو ملاذه الجميل: فهو معصوم من الجروح، ويشعر بأنه منبوذ؛ هو نظيف، ويكره الواقع القذر؛ بعيد عن الأحاسيس، ويتجنب الإسراف فى التعبير عن المشاعر؛ خالد، ويعذبه سرعة زوال الزمن. بسبب الخوف، والكره، والخجل والكآبة، يجعل نفسه أفلاطونيًا.

محبوسًا فى برجه، إذن، يصنع ألعابه، ولكن الصوت البعيد للواقع يصل إليه: صوت خفيف يتسلل عبر النوافذ ويصعد من أعمق مكان فى ذاته الخاصة. فى نهاية الأمر هو ليس صورة نموذجية لمتحف مينونغ Meinong بل لرجل من لحم ودم يعيش فى هذا العالم، مهما كانت الموارد التى يستعين بها لكى ينفصل عنه. فالعالم لا يملكه فقط فى الخارج، أو فى الشارع: بل يملكه فى الداخل أيضًا، فى قلبه الخاص به. وكيف يمكن الابتعاد عن القلب الخاص؟ وبهذا الشكل نجد فى مقالاته وقصصه المجردة، ذلك الهمس الأصم يتسرب، ويُسمع، فتتزين مقالاته وقصصه بجمل وكلمات خاطئة يجب ألا تظهر: كما فى كلمة وتر الزاوية القائمة لفيثاغورث يظهر إلى جانبها (واصفًا إياها) كلمة غريبة جدًا عن العالم الرياضى

(١) كروتونا: مدينة فى إيطاليا، يبلغ عدد سكانها ٥٥٦٣٢ نسمة، وكانت المقر الرئيسى لفيثاغورث ووطن للبطل الرياضى ميلون.

مثل «مستحيلة» أو «مضرة» . كلمات، ونعوت وظروف، فى الواقع، تظهر فى تلك القصص التى أرادوا أن تكون قصصًا خالصة ولكن لم يحققوا ذلك. والرجل الذى أراد أن يكون مبعدًا يعود للظهور من جديد إما بخفة، وإما بطريقة سريعة جدًا وبصورة خاطئة بعواطفه وأحاسيسه وحتى المدينة إكس أيه مدينة، حيث ريد سيشارلاس Red Scharlach يرتكب جرائمه تذكرنا بمدينة بوينوس أيرس.

ويورخيس المستتير، بورخيس الذى له عواطف وانفعالات وشقاء يشبه شقاءنا جميعًا، نراه أو نضمنه خلف أعماله المجردة: متناقض ومذنب. وهكذا، فإن هذا المؤلف الذى يقول إنه فى الفلسفة يبحث فقط عن إمكانياتها الأدبية الساحرة، فى الواقع، يستفيد منها من أجل قصصه، ومن جانب آخر يعترف بأن "تاريخ الفلسفة ليس لعبة فارغة من التسلية ولا من الألعاب اللفظية". المؤلف الذى يضع العقل بوصفه أعلى سمة للأدب ويجعل من مجمل رواية ذكية قاعدة (وحتى الجوهر) للكثير من قصصه المثالية، يقول لنا فى موضع آخر، وبحق، إنه إذا كانت كل المضامين كذلك، فلن يوجد الكيشوت أو أن يقّدر شاو Shaw بأقل من أونيل - O' Neill. المؤلف الذى يعجب بلوجونس Lugones ويعتبره أعظم كاتب، بسبب عبقريته اللفظية بشكل أساسى، وأعلن أن كيبيدو Quevedo أعظم كاتب فى الآداب الإسبانية، يقول لنا فى موضع آخر وبحق إن الأدب باعتباره لعبة شكلية أقل من الأدب الذى قدمه رجال مثل ثريانتس Cervantes [1] أو دانتى Dante وهما لم يمارسا الأدب مطلقًا بهذه الطريقة.

إذ إن اللعب يؤخر ولكن لا يقضى على ضيقه، وحنينه، وأحزانه العميقة، وامتعاضه الإنسانى جدًا؛ فالحيل الساحرة اللاهوتية والسحر اللفظى بصورة خالصة لا ترضيه بشكل قاطع. وأعمق آلامه وانفعالاته تعود للظهور مرة أخرى حينئذ فى قصيدة ما أو فى قطعة ما من النثر، والتى تظهر فيها بحق تلك المشاعر الإنسانية بشكل كبير (كما فى تاريخ أصداء أحد الأسماء)، كما يحدث هكذا فى الإعجاب الذى يظهره نحو فنانين ليسوا بأى حال من الأحوال النموذج

(١) ثريانتس (ميغل دى): (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) Cervantes: من أكبر ناثرى الإسبان، خلد ذكره بكتابة «دون كيشوت».

الذى يعبر عن جماله ولا عن أخلاقه الأدبية: وايتمان Whitman ومارك توين Mark Twainوغوته، ودانتى Dante وثيربانتيس Cervantes وليون بلوى Leon Bloy وحتى باسكال Pascal [1] .

ولكن هذه العودة دائمًا غامضة، فدائمًا يظل فى منتصف الطريق إما يكذب بجملة أو يغير عودته للواقع، أو فى النهاية يضيعه انفعاله اللفظى، وعبقريته البلاغية.

وهكذا، فليون بلوى الذى سيحدثنا عنه لن يكون الزاهد البربرى، بل سيكون مَنْ ينشر الافتراض الغريب بأن المسئول عن الإمبراطورية الروسية يمكن ألا يكون الإمبراطور الروسى بل ماسح الأحذية عنده؛ وينصحنا فى الكيشوت الكبير "بأجزائه السحرية"؛ ومن دانتى الخشن سيتسلى فى كتابه اللاهوتى المُعقّد، أو فى صورة ناره؛ ومن جويس المعقد سيتلذذ بمبدع الكلمات والمصادر الفنية، مع العلامة والعبقرى؛ ومن العملاق نيتشه سيحفظ نظرية العودة الأبدية وهى جذابة وأدبية؛ ومن الخشن والمعذب شوبنهور Schopenhauer ولعه بالفنون وفكرته عن العالم نتيجة للإرادة والتمثيل.

تحت هذا الغموض أعتقد أننى لاحظت العبادة السرية التى يحتاج إليها: الحياة والقوة. ما التفسير الآخر الذى نجده للإعجاب الذى يمارسه هذا الأديب الرقيق على هؤلاء المبدعين المصابين بالسكتة؟ ما التفسير الآخر للإعجاب بأسلافه المحاربين، بسبب شجاعة إخوانهم سكان الضواحى، وبسبب الفايكينج واللمباردیین؟ حيث إنه لا يستطيع ولا يرغب فى المشاركة فى الهمجية الواقعية والمعاصرة، على الأقل يشارك فى التوحش الأدبى للماضى: لما هو بعيد بصورة كافية كى يتحول إلى مجموعة (رائعة) من الكلمات.

مثل نوع من الطقوس - كما فى الديانات السامية - يجعلنا نتناول القربان مع الدماء واللحم لجسد قدم كضحية بواسطة رموزه الخامدة والجميلة.

---

(١) باسكال (بلير) Pascal: هو عالم وفيلسوف ورياضى وفيزيائى (١٦٢٣ - ١٦٦٢) وكاتب فرنسى. له اكتشافات علمية. ومخترع الآلة الحاسبة وهو فى سن الثامنة عشر من عمره، وبحث فى عدة مجالات منها الفراغ والضغط الجوى والسوائل وتقدير الإمكانيات. له عدة مؤلفات منها: ساكنات المقاطعات، وخطابات ضد اليسوعيين ودفاع عن الديانة المسيحية بعنوان (الخواطر، ١٩٧٠).

في أسطورة فيدرا، يحكى أفلاطون كيف تندفع الروح نحو الأرض عندما تلمح الخلود؛ فتسقط ويتم الحكم عليها بالسجن الجسدى، فتنسى العالم السماوى العجيب ولكنها ترث شيئًا من تلك الأخوة مع الآلهة: الذكاء. وهذه الأداة الإلهية تحذره من أن العالم المتناقض الذى يعيش فيه هو وهم، وأن خلف الرجال الذين يولدون ويموتون، فى الإمبراطوريات التى تظهر ثم تنهار، يوجد العالم الحقيقى: محصن، وخالد، وكامل.

سقراط الفاسد، الرجل الذى شعر (وربما بشكل درامى) بالأثر العميق لسرعة زوال جسده الضعيف الذليل فكدر عواطفه، يحلم بذلك العالم المعصوم من الأخطاء ويناشد الرجال ليتسللوا إليه بتلك الكناية للخلود، والتى اخترعها البشر الهالكون: علم الهندسة.

وبورخيس، بورخيس الجسدى، بورخيس العاطفى، ربما كان متألمًا بصورة درامية من حالته الجسدية المؤقتة، هو كائن مثله مثل الكثيرين من الفنانين (مثل الكثيرين من المراهقين) يبحث عن النظام فى الصخب، والهدوء فى القلق، والسلام فى المصيبة، ومن يد أفلاطون يحاول أيضًا الدخول للعالم المعصوم من الخطأ، فيؤلف عندئذ قصصًا تسكن الأشباح فيها المعينات أو المكتبات أو المتاهات، لا يعيشون ولا يعانون إلا بالكلمة، إذن فهى غريبة عن الزمان، والمعاناة هى الزمان والموت. فهى تعتبر رمزًا لذلك المرمر البعيد. فجأة، قد يبدو بالنسبة لبورخيس أن الشىء الوحيد الجدير بالأدب العظيم هو مملكة الروح الخالصة. عندما يكون فى الحقيقة ما هو جدير بالأدب العظيم هو الروح الفاسدة: يعنى الرجل، الرجل الذى يعيش فى هذا العالم المشوش الهيرقلى، وليس الشبح الذى يعيش فى السماء الأفلاطونية؛ حيث إن ما هو خاص بالإنسان ليست الروح النقية بل تلك المنطقة الوسطى الغامضة والممزقة للروح، تلك المنطقة التى يحدث فيها أخطر شىء فى الوجود: الحب والكره، الأسطورة والخيال، الأمل والحلم، وليس شىء من ذلك يعتبر روحًا بالمعنى الدقيق بل هو خليط شديد ومضطرب من الأفكار والدماء، من الإرادة الواعية ومن دوافع عمياء، فالروح غامضة ومتضايقة، تعانى بين الجسد والعقل، تسيطر عليها عواطف الجسد الهالك

وتتطلع لخلود الروح، مترددة بشكل دائم بين ما هو نسبى وما هو مطلق، وبين الفساد والخلود، بين ما هو شيطانى وما هو إلهى. من تلك المنطقة ويسبب الغموض ذاته يظهر الفن والشعر: فالإله لا يكتب روايات، ولذلك فإن ذلك القدر من السحر الأفلاطونى لا ينفعنا، ويظهر لنا بعد ذلك أن كل شىء كان لعبة، وصورة زائفة، وحيلة طفولية. وإذا كان ذلك العالم هو العالم الحقيقى الذى تؤكده الفلسفة والعلم، فهذا العالم بالنسبة لنا هو الحقيقى الوحيد، الوحيد الذى يصيبنا بالتعاسة، ولكن أيضًا بالكمال: هذا الواقع من الدم والنار، من الحب والموت، تعيش فيه يوميًا أجسادنا والروح الوحيدة التى نملكها فى الحقيقة هى الروح المجسدة.

فهو الوقت الذى يكتب فيه بورخيس (بطريقة جميلة ومؤثرة)، بعدما نقض الزمان: وأبدًا، أبدًا... ينفى التعاقب الزمنى، ينكر الأنا، وينكر العالم الفلكى، بخيبة أمل ويأس ظاهر وسلوى خفية... الزمن هو الجوهر الذى تكونت منه؛ فالزمن هو نهر يسلبنى، ولكن أنا النهر، هو نمر يمزقنى، ولكن أنا النمر؛ هو نار تلتهمنى، ولكن أنا النار. للأسف العالم حقيقى؛ وللأسف، أنا بورخيس!

فى هذا الاعتراف الأخير يكون بورخيس الذى نرغب فى استعادته وهو فى الحقيقة قابل للاستعادة: الشاعر الذى تغنى ذات مرة بأشياء متواضعة زائلة، ولكنها ببساطة كانت إنسانية: ساعة الغسق فى بوينوس آيرس، فناء يرجع للطفولة، وشارع فى إحدى الضواحى. هذا هو (اجتراء على التكهن) بورخيس الذى سيظل. بورخيس الذى بعد رحلته الطائشة فى البحر بين الفلسفات وعلوم اللاهوت، والتى لا يعتقد فيها يعود لهذا العالم الأقل بريقًا ولكنه يصدقه؛ هذا العالم الذى نولد فيه، ونعانى، ونحب ونموت. ليست (س) تلك هى أية مدينة يرتكب فيها ريد ستشارلاش Red Scharlach الرمزى جرائمه الهندسية، بل هذه هى بوينوس أيرس الحقيقية والمحددة، قذرة ومضطربة، كريهة ومحبوبة والتى نعيش فيها ونعانى.

لا علاقة للماركسية بتلك المادية التى تلخص النشاط الكامل للروح بالقوى الاقتصادية، إذن فى هذا التخطيط الرجل ليس حرًا بل عبدًا لتلك القوى. على عكس كل ما أكده ماركس. فى نقض فلسفة الحقوق لهيجل، على سبيل المثال يؤكد أن التاريخ لا يصنع بل الإنسان، الإنسان الحقيقى والحى الذى يتابع أهدافه الخاصة. من الحقيقى أن الكثيرين من الماركسيين نددوا بذلك التشويه المبتذل الوضعى؛ لكن تلك الأصوات، مثل صوت أنطونيو لابريولا Antonio Labriola كتمت بواسطة الفلسفة الكلامية الرسمية؛ أو كما كانوا فى حالة كورسش Korsch حكمت عليهم الشيوعية الدولية، حيث سقط فوق فكرهم الصمت الجنائزى الذى انتهى إلى أن سيطر على أولئك الموتى المدنيين. ربما نتيجة لتقليد هيغل الذى استمر فى إيطاليا بواسطة عمل كروتشى Croce (١) المثالى، استطاعت روح جديرة بالإعجاب فى الظهور مثل روح أنطونيو غرامشى Antonio Gramsci (٢) الذى كتب أثناء سنوات سجنه صفحات مشرقة فى وسط الانحطاط الفلسفى الستالينى(٣). وفى تعليقاته على بينديتو Benedetto يؤكد كروتشى أن المفهوم المجرد للرجل الاقتصادى هو بدقة مفهوم تقليدى لمشكلة الرأسمالية، إذن الرأسمالية هى بدقة التى خلقت تلك الشخصية المجردة والمادية للرجل. فى محيط الجمال كان أيضًا غرامشى الذى حمل لواء الصراع ضد أعمال بليخانوف

(١) كروتشى (بنديتو) (١٨٦١ ـ ١٩٥٢): Croce فيلسوف ومؤرخ وسياسى إيطالى من زعماء حزب الأحرار. كان له تأثير عميق على ثقافة بلاده الأدبية والفنية، له «كتاب المثالية الجمالية» و «تاريخ فن الباروك الإيطالى».

(٢) انطونيو غرامشى (١٨٩١ ـ ١٩٣٧): فيلسوف ومناضل ماركسى إيطالى. عمل ناقدا مسرحيا وانضم للحزب الشيوعى الإيطالى.

(٣) نسبة إلى ستالين (جوزيف) Staleine (١٨٧٩ ـ ١٩٥٣) سياسى روسى من رجال الثورة. أمين عام الحزب الشيوعى ١٩٢٢، خلف لينين فى زعامة الحزب والدولة السوفيتية ١٩٢٤حتى وفاته. أبعد تروتسكى ١٩٢٧وقضى على مناوئيه فى محاكمات صورية واستبد بالسلطة. من أكبر قادة الحلفاء فى الحرب العالمية الثانية، وأطلق الحرب الباردة فى مطلع الخمسينيات ضد الدول الرأسمالية.

Plejanov [1] وحقق شهرة واسعة فى كل أرجاء العالم الثورى عندما كنت أدرس؛ فبليخانوف لم يفهم قط المعنى العملى الذى يعد مفتاحًا لكل فلسفة ماركسية حقيقية، وبالتالى لم يستطع مطلقًا تجاوز ثنائية الموقف والذاتية: فقد ميز من جانب علم النفس، والعادات، والمشاعر والأفكار؛ ومن جانب آخر الظروف الاقتصادية التى «كانت تفسر» تلك المشاعر والأفكار. والفن أيضًا، بالطبع.

الالتزام

لا توجد طريقة للوصول إلى الخلود إلا بالتعمق فى الزمن، ولا شكل آخر للوصول إلى العالمية إلا عن طريق الظروف نفسها: اليوم وهنا. فمهمة الكاتب أن يستشف القيم الخالدة القابعة فى الدراما الاجتماعية والسياسية لزمانه ومكانه.

ناقد آخر حاسم

منذ قليل، أكد أحد الكتّاب الذين يمارسون فى الأرجنتين ذلك التعليق الصحفى على أخبار الواقع، والذى يعتبرونه نوعًا من «الاستنكار» و«الالتزام» على أنه توجد طريقتان لكتابة الروايات: مثل لارّيتا Larreta أو مثل بايروو Payro الخبيث والطيب. هو، بكل تواضع، اعترف بأنه على الطريق الجيد لبايروو، بينما وضعنى فى الإرث الملعون والجميل للاريتا. أعتقد أنه لا جدوى من التنبيه إلى - أنه بعدما كتبت روايتين معروفتين بصورة كافية - فإننى لا أنتمى لأى من هذين الاتجاهين، وعلاوة على هذا أعتقد أن ذلك التناقض يعتبر أمرًا يثير الضحك. الثالث المستبعد المشهور، كما يعرف ذلك أى صبى فهم «أ ب ث» فى الفلسفة، يصلح للكائنات العاقلة، وليس للواقع ولا يصلح بالنسبة للأدب. فإذا تركنا جانبًا بعض الحالات القابلة للجدل مثل حالتى، فإن رأى هذا السيد سيحكم بالفناء على كتاب مثل فوكنر، وكافكا، وجويس وبروست الذين لا يكتبون فى العلن ولا مثل لارّيتا ولا مثل بايروو. وعلى فكرة، أنهم يتمتعون بقدر من التقدير أكبر قليلا من مخترع ذلك المأزق القوى.

---

(١) جورجى بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨): ثورى وفيلسوف واقتصادى روسى، مؤسس الحركة الديمقراطية الاشتراكية فى روسيا، ومنظر ماركسى بارز.

لا تظهر المذاهب بالصدفة: فمن جانب تعمل على مد وتعميق الحوار الذى يستمر عبر السنين؛ ومن جانب آخر فإن هذه المذاهب تعتبر تعبيرًا عن العصر الذى تعلن فيه. هكذا مثل الفلسفة الرواقية تولد دائمًا فى ظل الاستبداد، هكذا مثل الماركسية التى تعبر عن روح مجتمع يولد بعنف فى الصناعة، فالوجودية ترجمت آلام وهموم الرجل الذى يعيش انهيار الحضارة. وهذا لا يعنى أنها تفسره بمعنى واحد وحرفيًا، إذ إن المذهب يتم وضعه بطريقة معقدة ومثيرة للجدل دائمًا، بينما المذهب العقلانى كان الموضوع المسيطر بدءًا من عصر النهضة، واقتحم المذهب غير العقلانى مرة تلو الأخرى، بقوة متزايدة، حتى وصل إلى درجة الهيمنة. ومع أن الوجودية الحالية ليست (كما يظن الكثيرون) مجرد مذهب غير عقلانى، فإنه من اليقين أنها تأسست فى المعركة التى بدأها رجال القرن الماضى ضد العقل.

روح العصر التى ظهرت فلسفيًا فى المذهب الوجودى، أثرت أدبيًا فى ذلك النوع من الإبداع الذى بدأ مرتبطًا أساسًا مع ديستويفسكى Dostoievsky، ومع ذلك الاتجاه الفلسفى فى مجال الآداب فإن الكثيرين يؤكدون أن فى الواقع "الأدب أصبح وجوديًا" عندما ظهر تلقائيًا قبل قرن من انتشاره بوصفه موضة. وباعتبار أن الأدب قد اقترب من الفلسفة ليس بأكثر مما اقتربت الفلسفة بالأدب: فقد كانت الرواية دائمًا مركزًا لكل شىء، بحيث إن الفلاسفة رجعوا للإنسان فى حد ذاته وعلى وجه التحديد مع المذهب الوجودى.

لكن أعمق حقيقة هى أن هذين النشاطين للروح قد التقيا فى الوقت نفسه عند النقطة نفسها وللأسباب نفسها، مع الاختلاف أنه بينما كان ذلك العبور بالنسبة لكتاب الرواية سهلاً، فقد كان يكفيهم للتركيز والتأكيد على الشخصية المشكلة لبطلهم الخالد. أما بالنسبة للفلاسفة فكان الوضع صعبًا وشاقًا جدًا، فكان ينبغى عليهم النزول عن تأملاتهم المجردة إلى معضلات الإنسان المحدد. مهما كان الأمر، ففى الوقت نفسه الذى بدأ فيه الأدب بالتحول إلى ميتافيزيقا مع ديستويفسكى، بدأت الميتافيزيقا تتحول إلى أدب مع كييركيغارد Kierkegaard.

ولكن: إذا كانت العودة للأنا والثورة ضد العقل هى المحك وبداية النوع الجديد، فليس صحيحًا، كما يظن الكثيرون من النقاد السطحيين، أن العملية تنتهى هنا. أمام حدود العقل، استرد المذهب الحيوى، الحياة وغرائزها بطريقة صحية، لكن انفجار الغرائز البدائية والعنيفة جدًا فى الحرب العالمية الأولى كان ينبغى أن يثير، عند الوصول إلى حدودها، ولعًا بالروحانية التى تفاقمت عند نهاية الحرب العالمية الثانية ومعتقلاتها. فهذه الحرب الثانية كانت أحد الأسباب، دون أن تتخلى من أجل ذلك عن الدفاع عن الإنسان فى حد ذاته، فقد أبعدت الوجودية عن المذهب الحيوى البسيط. فلم يكن الإنسان، فى نهاية الأمر، ولا مجرد عقل صرف ولا غريزة خالصة: فكلتا الصفتين ينبغى عليهما أن يتكاملا فى القيم الروحية العليا والتى تميز الإنسان عن الحيوان. ابتداءً من هوسرل Husserl [1] لن تركز الفلسفة على الفرد الذى هو ذاتى تمامًا، بل ستركز على الشخصية التى تلخص موجز الفرد والمجتمع.

فالفلسفة والكتابة الروائية الحالية تمثلان ذلك الملخص من التناقض: شىء هكذا مثل موجز الشعر الغنائى والفلسفة العقلانية.

ابتداءً من اكتشاف هوسرل، تخلت الفلسفة عن أن تتخذ من العلوم الدقيقة والطبيعة نموذجًا، تلك العلوم التى تأتى من مفاهيم تم الحصول عليها من تجريد أفعال خاصة. بهذه الطريقة اقتربت الفلسفة من الأدب، إذن الرواية لم تتخل قط (ولا فى أسوأ العصور العلمية) عن الواقع المحدد كما هو، فى حالته الثرية، والمتغيرة والمتناقضة، فالشاعر الذى يتأمل شجرة ويصف الاهتزاز الذى يحدثه النسيم فى أوارقها، لا يقدم تحليلاً فلسفيًا للظاهرة، ولا يلجأ إلى مبادئ الحركة، ولا يفكر من خلال القوانين الرياضية للبرمجة المضيئة: فهو يتمسك بالظاهرة

---

(١) هوسرل (أدموند) Husserl (١٨٣٨ ـ ١٨٥٩): فيلسوف ألمانى قادته بحوثه المنطقية إلى التساؤل عن العلاقات بين الحياة والشعور الذاتى واللغة والإدراك الحسى لجوهر الأشياء، ومن ثم لحقيقة العالم والإنسان، أسس مذهب الظواهرية الذى يقول إن العقل لا يدرك إلا الظواهر، فينكر معنى الجوهر، ويرى أن الوجود الحقيقى مؤلف من الظاهرات أو الظواهر. له "بحوث منطقية"، و"أفكار توجيهية لدراسة الظواهرية"، و"تأملات ديكارتية".

الخالصة، وبذلك الانطباع الساذج الذى عاشه، وبالبريق الصافى والجميل ورعشة الأوراق التى تهتز بفعل الرياح.

وهكذا، ماذا يكون الوصف الأدبى إلا فلسفة ظاهرانية خالصة؟ وتلك الفلسفة الخاصة بالإنسان والتى أنتجها قرننا، والتى لا يستطيع الجسد فيها الانفصال عن الروح، ولا ضمير العالم الخارجي، ولا ذاتى الخاصة عن الذات الأخرى التى تتعايش معى. ألم تكن الفلسفة الضمنية، مع أنها ناقصة ومزيفة بشكل مؤذ بواسطة العقلية العلمية، خاصة بالشاعر والكاتب الروائى؟

أدب المواقف المحددة

يعيش رجل اليوم تحت ضغط شديد، أمام خطر الإبادة والموت، من التعذيب ومن الوحدة. فهو رجل المواقف القصوى، فقد وصل أوانه أمام الحدود الأخيرة لوجوده. والأدب الذى يصفه ويتفحصه لا يمكن أن يكون، إذن، إلا أدب المواقف الاستثنائية.

الأعمال المتتابعة

إن العمل الأدبى ينبغى اعتباره، فقط، حبا تعيسا ينبئ بأعمال أخرى أكثر سوءًا (بروست).

الإبداع السرى

مهما يكن العمل أقل من الحلم، مَنْ ذا الذى لا يتأمله وهو مندهش وبلا انفعال؟ مَنْ ذا الذى لا يعثر فيه على أشياء مجهولة؟ (بافيس Pavese).

الكلمة الدقيقة

أيا كان الشىء الذى نريد قوله، فإنه لا توجد إلا كلمة واحدة للتعبير عنه، وفعل واحد للحديث عنه، ونعت واحد لوصفه. علينا إذن البحث حتى نصل إلى هذه الكلمة وهذا الفعل وهذا النعت، وألا نكتفى أبدًا بالتقريب، وألا نلجأ إلى الغش أو التزييف. حتى لو كان للتجميل - ولا للمحاورات اللغوية لتجنب الصعوبات (موباسان).

واجه الكاتب انهيار الأساطير البرجوازية بواقع درامى تطلب منه إرادة حقيقية ونقاءً أكثر من مجرد الجمال. فجأة، لم تعد الآلهة بعد ذلك هى الآلهة المضيئة لجبل أولمبوس[1] والتى أضاءت للفنان الغربى منذ عصر النهضة والتى ذكرها أدباؤنا فى قصائدهم عدة مرات فى عصر الحداثة الأمريكى: كانت الآلهة الغامضة التى تسبق نهاية إحدى الحضارات، والأهمية التى كانت غالبًا ما تسلط فى ذلك الأدب على ما هو جمالى تحولت الآن إلى ما هو أخلاقى وميتافيزيقى.

هذا الانتقال يحدث فشلاً فى كل محاولات الحكم على الأدب المعاصر من وجهة النظر الشكلية البحتة.

النفور الذى نُحس به اليوم بسبب تكلف الفصاحة أو بسبب تصنُّع الأسلوب هو، فى الواقع، أكثر أخلاقًا من الجمال، فهو يخضع لمسألة المضمون أكثر من الشكل؛ وهو جزء من الميل إلى المصداقية التى تحث الكاتب المعاصر على «الأدب» الخالص، بدلاً من رفضه لكل ما يكون مزيفًا ومبهرجًا. لم توقظ قط هذه الكلمة هذا القدر الكبير من عدم الثقة عند الكتاب أنفسهم كما يحدث فى عصرنا.

وما يحدث هو أن الأسلوب الذى يمكننا أن نسميه بأسلوب القرن العشرين هو أقرب للقديس أغوستين San Agustin من دانونثيو .D` Anunzio وتتأكد قوة هذا الأدب من خلال قوة اللغة نفسها، الفزع من المأساة أو جمال الإحساس يصلان إلى أقصى درجات التركيز من خلال الدقة الصارمة التى يعبر بها عنهما: تذكروا كافكا، وهيمنجواى، وكامو.

من جانب آخر، أدب اليوم لا يقصد الجمال بوصفه هدفا بالإضافة إلى أنه يحقق ذلك، وهذا شىء آخر.

فى الحقيقة هو محاولة للتعمُّق فى المعنى العام للوجود، وهى محاولة مؤلمة للوصول إلى عمق السر. هذه الرغبة فى الأصالة، وصلت إلى الجنون ذاته عند

---

(١) جبل أولمبوس: (مثوى الآلهة فى زعم الإغريق القدماء)، والكلمة بمعنى الفردوس اى جبل الفردوس.

رجال مثل أرتاود Artaud، لكنها تدمر الناحية العاطفية التقليدية التى أصابت جزءًا عظيمًا من الأدب القديم. فكل كلمة يؤيدها كاتب - رجل، لا تذهب سدى، من أجل مجرد اللعب أو من أجل المهارة اللغوية الصرفة. عندما يكون الوضع كذلك، كما يحدث فى كثير من الأحيان عند جويس، فهذا يشكل عيبًا، وليس فضلاً كما كان يتخيل المعجبون الساذجون.

يقول سان أجوستين فى اعترافاته: عندئذٍ ظهر لى أنه لا يجوز مقارنة الكتابة بالكرامة وخصوصًا كتابات شيشيرون Ciceron؛ لأن تكبُّرى وغرورى رفضا أن يخضعا لبساطة ذلك الأسلوب...

قامة الشخصيات

إذا كان حقًا أن الشخصيات الروائية تخرج من القلب الخاص للمبدع، ولا أحد يستطيع أن يخلق شخصية أكبر من ذاته، وإذا أخذها من التاريخ فإنه ينزلها إلى مستواه الخاص؛ فالمسرح والكتابة الروائية مكتظة بالعديد من الشخصيات مثل كليوباترا ونابليون وهم ليسوا أطول قامة من مبدعيهم.

وعلى العكس، هناك كائنات متواضعة رفعت لدرجة قامة مبدعيها الكبار. فربما أن لاورا وبياتريث كانتا سيدتين تافهتين؛ ولكننا لن نعرف هذا أبدًا، إذ إننا نعرف اللاتى رفعن إلى قمة بيترارك Petrarca ودانتى، فالشاعر يفعل بنسائه ما هو بالقياس المتواضع يفعله كل عاشق بمحبوبته.

من الشىء إلى الضيق

مندفعًا بلا بصيرة لغزو العالم الخارجى، مشغولاً بإدارة الأشياء وحدها، انتهى الرجل إلى أن تحوّل هو إلى الشىء نفسه، فسقط فى العالم المتوحش الذى تسيطر فيه الحتمية العمياء. تدفعه الأشياء، وهو دمية للظروف نفسها التى ساهمت فى الإبداع، فتخلى الرجل عن حريته، وتحوّل إلى كائن مجهول ليست له شخصية مثل أدواته، فقد أصبح لا يعيش فى الزمن الحقيقى للكائن بل فى زمنه الخاص، وهذا بمثابة هبوط الكائن فى العالم، وبمثابة الخروج والابتذال الذى يعبر عن وجوده، فقد ربح العالم ولكنه خسر نفسه.

حتى أيقظه الضيق، مع أنه يوقظه على عالم من الكوابيس. مترنح وقلق يبحث من جديد عن الطريق لذاته، فى وسط الظلمات. شىء ما يهمس له أنه حرٌ أو يمكنه أن يكون كذلك على الرغم من كل شىء ، وأنه على أية حال غير قابل للمساواة أو المقارنة بالترس، وحتى حدث اكتشافه أنه هالك، والاقتناع المحزن بفهم فنائه يعتبر أيضًا بطريقة ما عنصرًا مقويًا، لأنه فى نهاية الأمر يثبت له أنه شىء مختلف عن ذلك الترس غير المكترث والفاتر: يبرهن له أنه بشر، ليس أكثر ولكن ليس أقل من أنه إنسان.

الواقعية الاجتماعية

فى العدد الأول، الأدب السوفيتى، يحكم الناقد ف. كيمينوف V. Kemenov على الفن المعاصر بالطريقة التالية: "الفن البرجوازى الحالى فى خدمة البرجوازية الإمبريالية، بشكل مستتر أو مكشوف، مباشر أو خفى، مُهذّب أو مبتذل، طبقًا للموقف الذى تكون عليه الدول الرأسمالية والإمكانيات والوسائل المتعلقة بالمظاهر الفنية. فى هذا المقال يتم فحص ودراسة مسائل الفن التشكيلى الحالى البرجوازى، من اتجاهاته المسيطرة والتى تعبر عن الإيديولوجية الرجعية للبرجوازية المحتكرة، تحت قناع عدم الانحياز للأحزاب السياسية، وتحاول بكل الوسائل تبرير نظام الاستغلال والظلم ضد العمال. فى الفن البرجوازى الحالى تكون المفاهيم الرجعية الأكثر تميزًا لهذا الفن معكوسة بقوة خاصة؛ فن ضد الواقعية، يرفض معنى الواقع الموضوعى، من حيث وجوده، وقوانينه وإمكانية معرفته؛ وفن ضد الإنسانية، يتعرض لموضوع "الرجل" بشكل مختلف بقتل كل ما يوجد به من ملامح إنسانية؛ وفن اللاعقلانية، وهو رفض لقوة العقل والتفكير، ورفض لقوة الضمير والوضوح المنطقى للأفكار التى تستبدل بواسطة انتصار التصوف، واللاوعى، والجنون. وستمضى السنوات والأجيال القادمة التى - عند دراستها لتاريخ الثقافة البرجوازية للفترة الاستعمارية - ينبغى عليها أن تتعرف على أعمال بيكاسو وسارتر، وجاك ليبشيتز Jacques Lipschitz [1] وبول ناش Paul

---

(١) جاك ليبشيتز (١٨٩١ - ١٩٧٣) : نحات ورسام تكعيبى، ولد فى ليتوانيا، وكانت فى ذلك الحين تحت حكم روسيا القيصرية.

Nash وهنرى مور Henry Moore [1] وخوان ميرو Joan Miro [2] وموريس غرابيس Maurice Grabes وغيرهم من الطراز نفسه، وأن تدعو طبيبًا نفسانيًا وليس ناقدًا فنيًا لكى ينظم إنتاجهم، لكن اليوم، لإحراج الإنسانية، هذه "الأعمال" الفاسدة فى الرسم والنحت مقبولة عند الكثير من الناس فى أوروبا وأمريكا بوصفها مظاهر للثقافة العادية تمامًا. فالفن السوفيتى يتطور من خلال طريق الواقعية الاشتراكية، ومحدد بطريقة عبقرية بواسطة ج. ستالين J. Stalin وكان هذا الطريق هو الذى سمح للفنانين السوفييت بابتكار فن متقدم، ومتكامل، واشتراكى فى مضمونه، ووطنى فى شكله، فى أزهى عصر لستالين. الفن السوفييتى هو الأكثر تقدمًا فى العالم، يجذب الأنظار وقلوب الجماهير الشعبية والشخصيات التقدمية للثقافة الأجنبية.

يمكن لثائر أن يستنتج أنه لا يهم الانحطاط (المؤقت) للآداب والفنون إذا كان مفيدًا فى تحول جذرى للمجتمع، وسيفيد على المدى البعيد تلك الأنشطة العليا نفسها. فى العديد من المرات، شعر الفنانون النبلاء بالخجل من تكريس أنفسهم لأعمالهم عندما كانوا يفكرون أنه فى تلك اللحظة نفسها يموت ملايين الأطفال فى العراء، وملايين من الرجال والنساء يهلكون بسبب الطاعون والآفات والفيضانات فى الهند والصين، والآلاف من العمال والطلاب معذبين فى السجون السياسية فى ثلاث أرباع أنحاء العالم. هذه النظرية، يمكن بطريقة ما أن يُدافع عنها بشرف، وعلى الرغم من ذلك فهى ليست إلا نظرية أولئك النظريين البيروقراطيين التابعين لستالين. فى قرار لاتحاد الكتاب السوفييت (سبتمبر من عام ١٩٤٦ ، والذى يُعد ذروة التطهير الهائل للآداب، متسلسل العلاقة ضد خلاعة المسرح والفلسفة، استنكر بدقة ذلك الوضع لأنه نظرية مؤذية وحمقاء. لم يكن صحيحًا أن الأدب السوفيتى يمر بفترة سيئة: على العكس، كانت الأكثر تقدمًا فى العالم، طبقًا لقرار اللجنة المركزية للحرب والذى صدر قبل أيام قليلة

---

(١) هنرى مور (١٨٩٨ ـ ١٩٨٦): نحات إنجليزى تتمثل أعماله فى موضوعات خشبية أو حجرية، وقد صمم هذه الأعمال لتظل قائمة فى أماكن مفتوحة.

(٢) خوان ميرو(١٨٩٣ ـ ١٩٨٣): رسام ونحات إسبانى، وهو أحد أشهر فنانى المدرسة التجريدية.

من التصريح السريع والمعتم لاتحاد الكتاب). هذه الكلمات كانت للقائد العقيد زدانوف Zhdanov وكانت تشكل جزءًا من هذه الصفحة: "يعبر هذا القرار عن القلق البالغ للمجلات الأدبية الرئيسية فى لينتغراد Leningrado المدينة البطلة، المشهورة بتقاليدها الثورية والتقدمية، ومهد خالد للأفكار المتقدمة والثقافة السامية، والتى فقدت بشكل كامل الاتصال بحياة السكان السوفييت ونسيت الدور الإيجابى المربى الذى يلعبه الأدب فى الدولة السوفييتية. قوة الأدب السوفييتى، وهو الأدب الأكثر تقدمًا فى العالم، ترتكز على فكرة أن ليس لديه، ولا يمكن أن يكون لديه، اهتمامات ليست لها آية طبيعة فيما عدا الاهتمام بالشعب، وخاصة بالشباب، الرد على أسئلتهم، وإلهام الناس بالقيم، والإيمان بالقضية والإصرار على تخطى كل الصعوبات. بدلاً من ذلك، أظهر مضمون تلك المنشورات روحا من اليأس والتشاؤم، يميز بطريقة ما الشعب السوفييتى، بل على العكس يكشف تأثير الإنتاج الأكثر انحطاطًا للثقافة البرجوازية فى الغرب. وتستمر الاتهامات الشخصية والتلميحات إلى الحيل والوسائل. اجتمع مباشرة اتحاد كتاب لينتغراد وبعد أيام قليلة اتخذ قرارًا أنسخ منه فقرة لها مدلولها: بعد معرفة تقرير زدانوف حول قرار اللجنة المركزية، قدم كتاب لينتغراد قرارًا مطولاً مؤكدين فيه أنهم يعتبرون قرار الحزب صحيحًا بشكل مطلق، ومؤيدين لهذا القرار بوصفه برنامجا لكل كتاب لينتغراد.

يطلب هذا الاجتماع أن يكرس الكاتب كل قوته الإبداعية لإنتاج أعمال لأرقى وأعلى هدف وقيمة أدبية، تعكس عظم انتصارنا، والإلهام الذى يدفع الأعمال المجددة والبناءة للاشتراكية، والمآثر البطولية للشعب السوفييتى... فى أعمالنا يجب أن تنعكس صورة الرجل السوفييتى بشكل كريم وحيوى، والتى كوّنها الحزب البلشفى هادئًا فى نار الحرب الوطنية، والتى تكرس كل طاقتها ونبوغها للقضية النبيلة للبناء الاشتراكى.

بعد ذلك بعدة أيام، وفى ٤ من سبتمبر، يلفت الاتحاد نظر الكتاب غلادكوف Gladkov ورايتونوف Raytonov وإفانوف Ivanov وفالتسكى Valetsky وسيرجى Ser-gy للكاتب السينمائى نيلين Nelin وللعديد من كتاب المسرح، كما ينتقد الاتحاد قصائد الشعر لباسترناك Pasternak بعيدة عن حياة الشعب وبعيدة عن هؤلاء

الذين ينقصهم أبسط فهم للمنظور الاجتماعى" وينتقد الشاعر ميزيروف -Mezhe rov بسبب «إعجابه المرضى بالمعاناة والبؤس» وفى النهاية، ينتقد الشاعر أنتو كولسكى Anto Kolsky بسبب "ميوله التشاؤمية".

وينتهى القرار بالكشف عن الزعماء الرئيسيين للاتحاد ومؤكدًا لستالين على أن المنظمة ستنفذ حرفيًا قرارات الحزب. الجدل الذى سبق هذه البلاغات يحزن ويسبب خجلاً للأبطال أنفسهم الذين يتذللون هناك ويتبادلون الاتهامات؛ كاشفين الخوف لدى الجميع تقريبًا، والخضوع التام لآخرين والتعصُب للبعض، وربما كانوا صادقين.

رواية الأزمة

منذ حوالى ثلاثين عامًا، أكد ت. س. إليوت T.S. Eliot [1] أن الجنس الروائى انتهى مع فلوبير وهنرى جيمس Henry James بشكل أو بآخر، كتاب مقال مختلفون كرروا ذلك الحكم الجنائزى.

يحدث باستمرار الخلط بين التحول والانحطاط، لأنه يحكم على ما هو جديد بالمعايير نفسها التى استخدمت للحكم على القديم. هكذا، عندما يؤيد البعض أن القرن التاسع عشر هو أعظم قرن للرواية"، ينبغى أن نضيف أن رواية القرن التاسع عشر، على الرغم من صحة هذا القول، فإنها كانت مليئة بالحشو الزائد.

من الفريد جدًا أن يحاولوا تقييم خيال القرن العشرين بقوانين القرن التاسع عشر، قرنًا كان فيه الواقع الذى يصفه كاتب الرواية يختلف تمامًا عن واقعنا بوصفه مقالا عن فراسة الدماغ واختلافه عن مقال لجونغ Jung وذلك لأسباب متشابهة. وإذا كان تصنيف الأعمال الأدبية إلى أجناس دقيقة يشكل دائمًا عملاً محكومًا عليه بالفشل، فتلك المحاولة التى تشير للرواية هى محاولة غير مفيدة بشكل جذرى، لأن الرواية جنس أدبى ميزته الوحيدة هى أنه حصل على كل الخصائص، وأنه عانى من جميع أنواع الانتهاكات. رواية القرن العشرين لا تلتفت

---

(١) توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) شاعر ومسرحى وناقد أدبى. حائز على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٨.

فقط لواقع حقيقى أكثر تعقيدًا من واقع القرن الماضى، بل اكتسبت بعدًا ميتافيزيقيًا لم يكن لديها من قبل. الوحدة، والمستحيل والموت، والأمل واليأس، هى موضوعات دائمة فى كل الآداب العظيمة، ولكن من البديهى أنهم كانوا فى حاجة إلى هذه الأزمة العامة للحضارة، لكى تكتسب صلاحيتها الهائلة، بالطريقة نفسها التى تحدث عندما يتعرض أحد المراكب للغرق، فإن المسافرين يتركون ألعابهم وأمورهم التافهة ليواجهوا كبرى مشكلات الوجود النهائية، والتى على الرغم من ذلك كانت كامنة فى حياتهم العادية. رواية اليوم، لأنها رواية إنسان فى أزمة، فهى رواية تلك الموضوعات الكبيرة لباسكال، ونتيجة ذلك لم تنطلق فقط لاستكشاف المناطق التى لم تثير شك أولئك الروائيين، بل اكتسبت سموًا فلسفيًا وإدراكيًا.

كيف نزعم انحطاط الرواية الحديثة بينما تحظى بملكات واسعة وقدرة على ارتياد واكتشاف ما هو غامض، من خلال الثراء الفنى اللاحق، وبأهميته الفلسفية وبما يمثله لرجل العصر المهموم الذى لا يرى فى الرواية مأساته فقط، بل يبحث من خلالها عن اتجاهه. على العكس، أعتقد أنه أعقد نشاط لروح العصر، والأكثر تكاملاً والتزاما فى هذه المحاولة من الفحص والتعبير عن الدراما التى نعيشها.

«مرحلة من الحياة» مشهورة

تحت تأثير الروح العلمية عزم الكثيرون من الكتاب على تحويل أجزاء من الواقع على الورق، وسيأتى بالموضوعية نفسها التى يصف بها عالم جغرافى هضبة البامير(1). بالإضافة إلى سذاجته، فهذه المحاولة كانت خدّاعة إذا كان من الممكن وصف جزء من الواقع الميت أو الجامد، والعمل على نقل جزء من واقع حى مقيد بشكل لانهائى فهذا مميت. فكاتب ردىء أو مبتدئ يمكن أن يغويه تضمين خطاب غرامى حقيقى فى الرواية، على أن يبدو ذلك مزيفًا، باعتبار أنه منطلق من السحر المعقد الذى تشكلت دعائمه ومحيطه فى الحياة الحقيقية. الواقع

(1) بامير: منطقة جبلية فى آسيا الوسطى، وهى مقسمة بين طاجكستان والصين Tadzhikistan.

الذى كثيرًا ما يعيش فيه البشر، وأيضًا الواقع الوحيد الخارجى الذى كثيرًا ما شغل بال أولئك الرواة، فلا حدود له، وله جذور تمتد فى كل الاتجاهات، ويعانى من انعكاس كل الأضواء وأثار أبعد الأسباب: فكل قَطْع هو تلقائيًا مُزيَّف؛ حيث إن أولئك الواقعيين المزعومين كانوا غير واقعيين بطريقة غريبة جدًا، فتناقض الإبداع الروائى يتكون من أن الكاتب ينبغى عليه أن يقدم فى عمل - يكون بالضرورة محدودًا - واقعًا يكون حتمًا غير محدود، ولتحقيق ذلك لا يمكن أن يلجأ إلى القطع بل إلى إعادة الإبداع؛ وينبغى عليه أن يتصرف فى ذلك الخطاب الغرامى بشكل يشبه المنظور المزيف الذى يستخدمه رسامو المناظر: فهو مزيف بكل دقة ليعطى الإحساس بالحقيقة.

الواقعية الاشتراكية، صورة من المثالية

يقول هيربرت ريد Herbert Read فى الحقيقة أن المشكلة التى تطرحها الواقعية الاشتراكية هى مشكلة مزيفة، حيث إنه لا يوجد إلا صورتان للفن: الجيد والردىء؛ الفن الجيد هو دائمًا تركيب جدلى لما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، للعقل والخيال. بتجاهل هذا التناقض، وبالرغبة فى إخضاعه لأحد هذه التناقضات، تتخلى الواقعية الاشتراكية عن كونها جدلية وتعود لنوع من المثالية، فتحاول فرض هدف عقلى ونظرى للفن. ومن جانب آخر، فإن هدف الوصول إلى الجماهير والقيام بدعاية له نتيجة متوقعة: فبصعوبة يمكن الحصول على فن الإعلان، والإعلان فى أسوأ معنى للمذهب الطبيعى.

الفنان والعالم الخارجى

يقول الواحد «مقعد» أو «نافذة» أو «ساعة»، كلمات تحدد مجرد أشياء فى ذلك العالم الصلب وغير المبال الذى يحيط بنا، وعلى الرغم من ذلك فجأة ننقل مع تلك الكلمات شيئًا سريًا وغير محدد، شيئًا مثل الشفرة، مثل رسالة مؤثرة من منطقة عميقة فى ذاتنا. نقول: «مقعد» لكن لا نريد قول "مقعد"، فيفهموننا، أو على الأقل يفهمنا أولئك الذين توجه لهم بشكل سرّى الرسالة الخفية، فتمر سالمة عن طريق الجماهير غير المكترثة أو العدائية، هكذا تمر كلمات مثل: ذلك الزوج

من القباقيب، تلك الشمعة، وذلك المقعد، فى الحقيقة لا يريدون قول تلك القباقيب، ولا تلك الشمعة الهزيلة ولا ذلك المقعد من التبن، بل أنا، فان غوخ Van Goghفنسنت Vincent (فنسنت على وجه الخصوص): قلقى، وضيقى، ووحدتى، هى التى تعبر حقًا عن صورتى الذاتية، وتعتبر وصفًا لقلقى العميق والمؤلم جدًا؛ مستخدمًا تلك الأشياء الخارجية وغير المكترثة، تلك الأشياء لذلك العالم الصلب والبارد الموجود خارجنا الذى ربما كان موجودًا قبلنا ومن المحتمل جدًا أن يظل باقيًا عندما نموت، كما لو كانت تلك الأشياء ليست إلا جسورًا عابرة ورجافة (مثل الكلمات بالنسبة للشاعر) لتفادى الهوة التى تنفتح بين الفرد والعالم؛ كما لو كانت رموزًا لذلك الشىء العميق والخفى الذى تعكسه؛ غير مبالية وموضوعية ورمادية بالنسبة لغير القادرين على فهم الشفرة، ولكنها دافئة وشديدة ومليئة بالمقاصد الخفية لهؤلاء الذين لا يعرفونها. فى الواقع تلك الأشياء المرسومة ليست المحيط لذلك العالم غير المكترث، بل هى أشياء أبدعت بواسطة ذلك الكائن الوحيد واليأس، والقلق من أجل الاتصال، فيفعل بالأشياء نفسها الذى تفعله الروح بالجسد: تشرّبه بأشواقها ومشاعرها، وتعبر عن نفسها من خلال التجاعيد، ولمعان العينين، والابتسامات والأشداق؛ كروح تحاول الظهور (بيأس) فى جسد غريب، وأحيانًا يكون غريبًا بشكل فظ، عن هذا الوسيط الهيستيرى.

الشاهد العظيم

تكتب الغالبية العظمى لأنها تبحث عن الشهرة والمال، ومن أجل التسلية، وليس فقط لما لديها من سهولة، بل لأنها لا تقاوم خيلاء رؤية أسمائها فى حروف مطبوعة، فيظل عندئذ القلائل الذين يتمتعون بالقدرة على الحكى: أولئك الذين يشعرون بالحاجة الغامضة ولكنها مسيطرة وملحة على تسجيل مآسيهم، ونكباتهم، ووحدتهم. فهم شهود، يعنى أنهم شهداء عصر ما. رجال لا يكتبون بسهولة بل بتمزق. أفراد فى اتجاه غير معتاد، إرهابيون أو خارجون على القانون.

هؤلاء الرجال يحلمون قليلاً بالحلم الجماعى، ولكن مع اختلاف الكوابيس الليلية، فأعمالهم تعود إلى تلك المناطق المظلمة التى غرقوا فيها وتغذوا منها على نحو مثير للتشاؤم، فهم تعبير أو ضغط نحو عالم تلك الرؤى الجهنمية؛ وقت

يتحول فيه المبدع نفسه إلى محاولة تحرر الذات وكذلك كل أولئك الذين يتابعون دوافعهم ورغباتهم السرية وكأنهم نائمون بالتنويم المغناطيسى. من أجل هذا السبب، العمل الفنى ليس له قيمة الشهادة على العصر فقط، بل له قوة مطهرة على وجه التحديد. فالعمل الفنى يكون من أجل التعبير عن القلق الذى يعتصره من الداخل وقلق البشر الذين يحيطون به.

فليس من الخطأ، إذن، أن نطلب من الأدب الشهادة على ما هو اجتماعى أو ما هو سياسى. التوسع فى الكتابة بشكل كبير هو ببساطة، ودون مزيد من الخواص هو المطلوب؛ فإذا كانت عميقة فإن الفنان لابد أن يقدم شهادة عن ذلك، وعن العالم الذى يعيش فيه وعن الوضع الإنسانى للرجل فى عصره وعما يحيط به من ظروف. ومن المعروف أن الرجل هو حيوان سياسى، واقتصادى، واجتماعى وميتافيزيقى، بالقدر الذى يكون فيه عميق البرهان ويكون أيضًا (بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو بطريقة ضمنية أو ظاهرة) دليلاً على أحوال الوجود المحدد لزمانه ومكانه.

قول الحقيقة وكل الحقيقة

الشىء الأكثر صعوبة عندما نبدأ بالكتابة هو أن نكون صادقين، يجب أن نستعمل هذه الفكرة على جميع الأوجه ويجب أن نعرف ما هو الصدق الفنى؛ فأجد بصفة مؤقتة أن: الكلمة لا يمكن أن تسبق الفكرة أو أن الكلمة تنتج عن الفكرة، فلا يمكن حذف الكلمة بأكملها أو حذف الجملة أو أعمال الكاتب بأكملها، أما فيما يخص حياة الفنان فموهبته لا يمكن أن تقاوم؛ بحيث لا يكف عن الكتابة. (أندريه جيد Gide)

المهنة الأخرى للكاتب

إذا تسلمنا نقودًا عن عملنا، فسيكون ذلك جيدًا لكن الكتابة من أجل كسب المال هى شىء فظيع؛ فهذه الفظاعة هى قيمة المنتج البغيض الذى يتولد هكذا.

المزيد عن الأدب والفلسفة الظاهرانية

فى مجتمع تسيطر عليه الروح الدينية، كما كان الوضع كذلك فى أوروبا فى العصور الوسطى، كان كل شىء متأثرًا، بطريقة أو أخرى، بالدين. فى القرن

التاسع عشر، فكل ما فعله الرجل أو ما كان يفكر فيه عانى من تأثير الروح العلمية؛ وحتى الأمىّ الذى لم يكن يستطيع فهم معادلات ماكسويل Maxwell عاش «بطريقة علمية».

الدعاية لأساليب أو أشكال لها مكانة وحتى المناطق التى لا علاقة لها بالوسط الذى ولدت فيه تلك الأساليب أو الأشكال بصورة مشروعة وضرورية تعتبر ظاهرة حتمية. فكر سيادتك، على سبيل المثال، فى الخطوط الخاصة بعلم الحركة الهوائية، والتى تولّدت من التقدم التقنى فى السفن والطائرات، بسبب الحاجة لزيادة السرعة مع أقل مقاومة؛ لكن من تلك الأجسام المتحركة تنتشر الخطوط الأيرو ديناميكية لأشياء ثابتة تمامًا مثل التليفونات والمقاعد.

مثل هذا الشىء حدث مع الأدب: كان هدفه دائمًا الإنسان وعواطفه (فلا توجد روايات عن المناضد ولا عن الحيوانات، إذن عندما تكتب رواية عن الكلب فهى لكى يتم الحديث بشكل غير مباشر عن الطبيعة الإنسانية). لكنها، فكرة غريبة صنعت من خلال قواعد العلم التى تأمر بالاستغناء عما هو إنسانى تمامًا. نصح سقراط بعدم الثقة فى الجسد وانفعالاته، ولكن على كل حال اعتزم بحث الحقيقة بمعناها الواسع، تلك الحقيقة المجردة التى ستبلغ الذروة فى كاتدرائية هيغل؛ لكن من المثير للقلق أن يقدم النصيحة نفسها لإوريبيدس Eurípides (١).

ومع ذلك، فإن ما حدث مع كاتب الرواية فى القرن الماضى يعتبر هينًا، فقد كان خاضعًا للسيد الإقطاعى الذى كان يسيطر على كل شىء. ومع محاولته أن يكون موضوعيًا جدًا بوصفه رجل علم، وضع الكاتب نفسه أو حاول وضع نفسه (لأن لحسن الحظ كل ذلك الجهاز العظيم لم يصل إلى أن يكون ظاهريًا بعض الشىء) خارج شخوصه، واصفًا لهم وللظروف التى يتصرفون فيها بوصفه ملاحظا عالما بكل شىء واقفًا على ربوة يرى باطنها كله من نقطة واحدة. وهكذا،

---

(١) إوريبيدس Eurípides (٤٨٠ ـ ٤٠٦ ق.م). شاعر مأسوى إغريقى. تتميز كتاباته المسرحية بالثورية، وأدخل العديد من التجديدات على الفن المسرحى (أهمية التحليل النفسى، وتحديث الأساطير، واستقلال الكورس بالنسبة للحدث)، وله مؤلفات فى الدراما الهجائية.

فى رواية بلزاك، يصف منظرًا كما يستطيع فعل ذلك تقريبًا عالم جغرافى وعالم جيولوجى: ذلك الدير كان مبنيًا فى أطراف الجزيرة وفوق أعلى نقطة من الحجر الذى، بسبب تأثير ثورة كبيرة للكوكب، قُطِّع هذا الحجر وأصبح موشكًا على الغرق فى البحر ويظهر أصلب الحافات لمستوياته المتآكلة قليلاً على مستوى الماء، ولكن لا يمكن اجتيازها بأية طريقة. وبالنسبة للأشياء الأخرى، فالحجر محمى من كل هجوم بواسطة عقبات خطيرة تمتد على مسافة بعيدة وفوقها تلعب أمواج البحر المتوسط.

فلنقابل هذه الطريقة من رؤية الواقع مع رؤية فرجينيا وولف Virginia Woolf والتى تم ملاحظتها من الإنسان فقط: "كانت توجد بقعة غامقة فى وسط الخليج الصغير. كانت سفينة. نعم، فهم ذلك بعد لحظة. لكن، لمن كانت تنتمى؟... كان الصباح جميلاً، إلا عندما ترتفع فى مكان ما هبّة رياح، كان البحر والسماء يبدوان أنهما مصنوعان من اللحمة نفسها، كما لو كانت الأشرعة مغروزة فى أعلى مكان فى السماء أو أن السحب وقعت فى الماء.

هذا الأسلوب يصل فى آخر وقته إلى الصورة الظاهرانية لسارتر: يرتدى قميصًا له أكمام، وله حمالتان من اللون البنفسجى الفاتح. شمّره لأعلى فوق الكوع، مما جعل من الممكن رؤية الحمالتين بصعوبة فوق القميص الأزرق؛ فهما ممحيان، وغارقتان فى اللون الأزرق، ولكنه تواضع مزيف؛ فى الواقع لا يسمحان بالنسيان، ويثيران غضبى بسبب عنادهما الذى يشبه عناد الكباش، إذا كانتا متوجهتين إلى اللون البنفسجى فقد توقفتا فى وسط الطريق دون التخلى عن تطلعاتهما؛ حيث يعطيان الرغبة فى أن نقول لهما: هيا بنا، عودا إلى اللون البنفسجى ولننتهى من ذلك مرة واحدة، ولكن لا، يظلان فى حالة توقف، معاندتين فى جهدهما الناقص. أحيانًا، ينزلق فوقهما اللون الأزرق الذى يحيط بهما فيغطيهما تمامًا؛ مكثت لحظة دون أن أراهما. ولكنها موجة، وسرعان ما يمتقع اللون الأزرق فى أجزاء منه ورأيت جزرًا صغيرة من اللون البنفسجى الفاتح الحائر عادت للظهور مرة أخرى، فتتجمع وتكون الأحزمة. ابن العم أدولف Adolphe ليست له عينان؛ رموشه متعجرفة ومنقبضة تتفتح بصعوبة قليلاً فوق جفنه الأبيض... إلخ!!

من الواضح أن هذا الحد من الموضوعية، بعيدًا عن كونه مزيفًا، هو فى الفن الشىء الوحيد الحقيقى؛ حيث إن كل شىء آخر يعتبر تخمينا ومشكلة؛ فالعلم يتطلع إلى الموضوعية، إذن الحقيقة التى يبحث عنها هى حقيقة الشىء، والأمر على العكس، بالنسبة للرواية، فالواقع هو فى الوقت نفسه موضوعى وذاتى، خارج الإنسان وداخله وبهذه الطريقة يكون واقعًا أكثر تكاملاً من الواقع العلمى، وأيضًا فى القصص الخيالية الأكثر ذاتية، فإن الكاتب لا يستطيع الاستغناء عن العالم؛ وحتى فى الواقع الأكثر ادعاءً للموضوعية فإن الإنسان يعبر عن نفسه فى كل لحظة.

«موضوعية» كافكا

يستحق العناء فحص تلك الظاهرة، والتى فيها نوع من الموضوعية التعبيرية الباردة، والتى تذّكر فى بعض اللحظات بالتقرير العلمى، فهى على الرغم من ذلك تعتبر إظهارًا لمذهب ذاتى متطرف مثل الأحلام. تناقض آخر فعّال: يصف عالمًا غير عقلانى ومعتم بلغة متماسكة وواضحة.

سمات الرواية

يكون رواية فقط كل ما هو مبنى وفقًا لقواعد الحكاية الخاصة بها، وهذا الرأى يتبناه المنظّرون المتعنتون مثل روب غرييليت .Robbe-Grillat إذا كان هذا صحيحًا، ستظل هنا ـ كمجموعة حيوانية فريدة ومهجورة، وكمجموعة من الحيوانات الخرافية التى لا يرغب فيها أحد ولا فى حظائرها ولا فى حدائق الحيوان التابعة لها ـ كميات كبيرة من الأعمال التى لن تكون شيئًا مثل عديمات الجنسية فى الفن الروح؛ حيث إن الكيشوت لن يكون رواية، لكن أيضًا ليس بكاتدرائية ولا بثور.

شكّل دائمًا استقرارها فى وضع شخصى نسبيًا والإقرار بأنها مطلقة إغراءً كبيرًا، لكن فى هذا المستوى من الجدل ينبغى القيام بعمل مثل الذى قام به هوسيرل Husserl فى موقف فلسفى شبيه وعقيم، واضعًا بين الأقواس المعضلات التى لا تنتهى، وممارسًا نشاطًا صحيًا ومقتصرًا على وصف بسيط لظاهرة الرواية: كما هى، وكما تبين ذلك الحكاية وليس كما يتخيل كل واحد منا ذلك

مهما بلغنا الذروة فى عملنا الخاص، بسبب الغرور أو بسبب قِصَر البصر، أو بسبب الاثنين معًا. من هذا الفحص لسماتها نختتم بأن الرواية:

حكاية خيالية (جزئيًا)؛ حيث إنه فى الحرب والسلام توجد أيضًا حكاية حقيقية، وهى نوع من الإبداع الروحى، مع الاختلاف عن الإبداع العلمى أو الفلسفى، فيها الأفكار لا تظهر فى صورة خالصة، بل مختلطة بالأحاسيس والانفعالات للشخصيات. هى نوع من الإبداع، مع الاختلاف أيضًا عن الإبداع العملى والإبداع الفلسفى، لا يتم فيها محاولة تجريب شىء: فالرواية لا تثبت، وإنما تبيّن.

هى حكاية مخترعة (جزئيًا)؛ يظهر فيها بشر، وكائنات تسمى «شخصيات»؛ فطبقًا للعصر، والذوق وعقلية زمنها، تلك الشخصيات أو الشخوص تبدأ من شخوص جسدية وكائنات جامدة تشبه كثيرًا الكائنات التى نراها فى الشارع وحتى أفراد شفافة تكون أحيانًا مقصودة من خلال بدايات غامضة تبدو فقط حاملة لأفكار معينة أو معبّرة عن حالات نفسية (كافكا).

هى، فى النهاية، وصف، وتحقيق، وفحص لدراما الإنسان، وحالته، ووجوده. إذن لا توجد روايات عن الأشياء أو الحيوانات، بل - ودون تغيُّر - توجد روايات عن البشر.

خارج هذه الصفات لا أعتقد أنه من الممكن إضافة شىء مهم، بل تعريفات ملتوية ومتعجرفة على طريقة روب غرييت Robbe-Grillet ، فطبقًا لها لن نستطيع اعتبار الروايات على أنها روايات حقيقية أو روايات جيدة ولا روايات تولستوى Tolstoi ولا روايات ثربانتس، ولا روايات دستويفسكى، ولا روايات توماس هاردى Thomas Hardy [1]، ولا روايات ميلفيل Melville ولا روايات بروست Proust ولا روايات جويس، ولا روايات فوكنر، ولا روايات مالرو Malraux [2] ولا روايات

(١) توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) روائى إنجليزى. كتب الرواية والقصة القصيرة والشعر، كما كان من أنصار الحركة الطبيعية، و تتميز أعماله بطابع معين، حيث الشخصيات أسيرة مشاعرها وانفعالاتها، كما تتحكم البيئة والأقدار فى مصائر شخصياته.

(٢) جورج أندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) هو فيلسوف وروائى ومفكر وناقد أدبى وناشط سياسى فرنسى.

كافكا. فى حالة روب غريليت، مع أن الوضع قد يكون شديدًا نوعًا ما بالنسبة لهذا الكاتب الفرنسى والمتسلط، ينبغى علينا أن نقول له إننا نفضّل أن نظل مع تلك الروايات المذنبة وليس مع الروايات النقية الخالصة التى يبنيها هو.

الطبيعة شىء حزين

كما يقول وايتهيد Whitehead الطبيعة شىء حزين، بلا ألوان ولا أصوات ولا عبير: فكل تلك السمات والخصائص هى صفات إنسانية بشكل بحت. جذريًا وحتمًا (لكن، لماذا نتجنب ذلك؟) رؤيتنا للعالم هى رؤية شخصية، وكل واحد منا يبدع ألوانًا وموسيقى، سواء كانت فظة أو رقيقة، معقدة أو بسيطة، فهى تخرج طبقًا لإحساسنا، وخيالنا ومواهبنا.

كتاب عن جد

لا يعجبك ميريمى Mérimée خاصة بسبب تلك المواهب التى تجعل منه فنانًا رائعًا، تشعرون بأنه رجل يجهل كل جدية البيئة التى تحيط به ويعارض الالتزام، ويقص لوحات متعددة الألوان لمجتمع زائف مستعار، ويغير البيئة كما يغير ملابسه، لا يعرف أن يعيش دراما الرجل فى بيئته، وأيضًا عندما تكون مأساوية يكون كذلك بالسمع، والافتراض، ولكن تنقصه الجذور المغروسة فى الأرض (كارمن). على العكس تمامًا من ستندال Stendhal [1] الذى يعيش مجتمع عصره بانفعال رجل متعصب وشيطان مقدس. (بافيس)

الاستغناء عن المؤلف

قال لنا ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus فى الصورة إن شخصية الفنان، للوهلة الأولى صرخة وإيقاع، وبعد ذلك رواية متدفقة ومتموجة، تختفى بعناية

---

(١) ستندال (هنرى بيل) (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) Standhal : روائى فرنسى. أحب إيطاليا وعاش فيها وقتًا طويلاً. واشترك فى حروب نابليون، وهو من كبار أدباء الرواية العالميين، لم ينل اهتمام الأدباء إلا بعد وفاته بوقت طويل. من رواياته مذكرات سائح، وشارتروز بارم، وذكريات إيطاليا، والأحمر والأسود (١٨٣٠) وصدرت بعد وفاته لوسيان لوين، لاميال (١٨٨٩) سيرة هنرى برولا (١٨٩٠) برع فى رسم الشخصية بدقة وامتياز بالتحليل النفسى فى أسلوب فنى ورقة عاطفية.

كبيرة، وتتحول إلى شخصية غائبة، لكى نعبر عن ذلك بهذا الشكل... والفنان، مثل الإله فى الإبداع، يظل فى الداخل، أو أبعد، أو فوق عمله، لا يمكن رؤيته، مهذبًا خارج الحياة، وغير مبال، وهو يهذب أظافره.

الرواية ينبغى أن تكون ملحمة حديثة، ومثل كل ملحمة تتطلب الاختفاء الكامل للراوى.

يا له من أمل بسبب ما نعرفه عن حياة جويس، فإن كلا من الصورة وأوليس ليست إلا عرضًا لإحساس، وفكر وفلسفة جويس نفسه، ولانفعالاته الخاصة، ولمأساته أو لرؤيته الشخصية المحزنة المضحكة فى آن واحد.

التأثير الثلاثى للأزمة على الأدب

ينقسم الفنانون إلى فريقين، فريق يواجه بشجاعة الفوضى فى خضم الكارثة والمعركة، وغارق فى واقع يتصدع وينهار محدثًا تشققات هائلة، صانعًا أدبًا يصف حالة الرجل فى الانهيار؛ وفريق آخر من الفنانين الذين ينسحبون إلى أبراجهم العاجية أو يفرون نحو عوالم خيالية، بسبب الخوف أو الاشمئزاز.

ولكن بسبب تأثير كلا الموقفين تتولّد الأنواع التقنية: فى إحدى الحالات، تثار هذه الأنواع بسبب الحاجة الملحة لارتياد ووصف الهوات التى تتفتح فى الكارثة، هوات لا يمكن اجتيازها ولا يمكن التعبير عنها بالأدوات القديمة؛ وفى الحالة المعارضة، قد تثار بسبب ذلك الاتجاه الذى تملكه كل الآداب التى تهتم بالأسلوب فتهتم بالشكل بصورة محضة.

على الرغم من ذلك يجب عدم الاعتقاد بأن تلك الحركات الثلاث ستظل غريبة أو بعيدة فيما بينها. على العكس، ستظهر متصلة بصورة ودية، ولن يثير الدهشة أن تنفع إحدى التقنيات التى أبدعها أولئك الصُيّاغ المختصين الجنس الآخر من الفنانين لكى يغوصوا فى أعماقهم.

نقاء وخلود وعقل

نحن نفتقر للكمال، جسدنا ضعيف، واللحم هالك وقابل للتعفُّن، لهذا السبب نفسه نتطلع لشىء ليس له تلك الصفة المؤقتة التعيسة: نتطلع لجنس له جمال

كامل، نتطلع لمعرفة تصلح دائمًا وتصلح للجميع، نتطلع لمبادئ أخلاقية مطلقة. وبالنهوض على الساقين الخلفيين، فإن ذلك الحيوان الغريب يهجر للأبد السعادة الحيوانية ويفتح مجال الشقاء على ما وراء الخيال الذى ينتج عن ازدواجيته: جوع جنونى للخلود فى جسد مسكين بائس وفانٍ.

عندئذٍ تبدأ الأسئلة: هل يوجد شىء خالد أبعد من هذا العالم الزائل والمستمر فى التغيير؟ وإذا كان موجودًا، كيف نصل إليه، وعن طريق أى وسيط، وما الصيغة السحرية التى بفضلها نصل إليه؟ وقد طرح اليونانيون فى الغرب هذه المشكلة ووجدوا الحل فى الرياضيات. طبعًا: حتى الأهرامات الفرعونية القوية العملاقة، والمرفوعة بدماء آلاف العبيد ودموعهم، هى بالكاد صور شاحبة للخلود، فى النهاية تتحطم بواسطة الأعاصير ورمال الصحراء؛ لكن الهرم الرياضى عديم الوزن الذى يعتبر نموذجهم يظل محصَّنًا من القوى المحطِّمة للزمن، فذلك المنظر الموجود أمام أعيننا يقدم بألوان متغيرة، طبقًا للساعة والمكان الذى نتأمله فيه؛ إذا كان كل ما يدخل فى حواسنا متغير، ومتماسك وخاضع للمناقشة، ومتأثر بأحوالنا النفسية ومشوه بانفعالاتنا وعواطفنا، فهو نسبى وشخصى بصورة جذرية؛ هذه النظرية التى نثبتها، على العكس، تصلح للجميع، هنا فى اليونان أو هناك فِى إيران، فالدليل عليها يظهر فى لغتنا أو فى أى لغة أخرى حقيقية أو مبتدعة، فليتملكنا الغضب أو لنكن غير مكترثين بتلك الحقيقة أو بأية حقيقة أخرى. اليونانيون، منذ فيثاغورث، لاحظوا هذا الحدث الغريب المذهل، وطبعًا انتهوا إلى أن الرياضيات تشير إلى الطريق السرى الذى، عن طريق الغابة المظلمة لأحاسيسنا، وعن طريق المرشد الوحيد للعقل، وبالمساعدة الوحيدة للفكر النقى، يقودنا من العالم المشوش الذى يثير الشك لدى هيراكليس Heraclio ، نحو العالم الخالد للواقع الحقيقى. هكذا ظهرت فى الشعب الإغريقى مكانة التفكير أداة للمعرفة، وتلك المكانة الإلهية ستدوم فى الغرب حوالى ألفين وخمسمائة عام تقريبًا من خلال الحروب، والغزوات، والانهيارات والخراب والدمار.

إلا أن الفلاسفة الذين ظهروا وكأنهم يصنعون أدبًا، والكتاب الذين ظهروا وكأنهم يصنعون فلسفة أنكروا ذلك.

الاتصال من خلال الفن

يقول بردياف Berdiaeff [1] إن الأنا تجتهد فى تحطيم الوحدة عن طريق محاولات مختلفة: المعرفة، والجنس، والحب، والصداقة، والحياة الاجتماعية، والفن. ويضيف أنه على الرغم من صحة الاعتقاد بأن الوحدة تتخفف، فلا تقدر أية واحدة من هذه الوسائل على هزيمتها بصورة نهائية؛ لأنها جميعًا تقود إلى الموضوعية والأنا لا تستطيع الوصول إلى الأنا الأخرى، إلا فى حالة المعاملة الداخلية. وتجد فقط، فى نهاية كل واحد من تلك الطرق الشىء الذى لا يرحم، وهو المجتمع الموضوعى.

فيما يتعلق بالفن لا يبدو لى صحيحًا: فالمخاطب (المتأمل) يصل إلى الأنا (الفنان) عن طريق الشىء الفنى، وليس فى الشىء الفنى. فأنا أدخل فى الخصوصية نفسها لستندال Stendhal ، وهو يدخل فى خصوصيتى بوصفه مبدعا من خلال قراءتى لـ الأحمر والأسود. ربما تستطيع قول شىء مشابه عن الحب، معتبرًا أن الحب مثل الشىء الفنى. فى تلك الحالة، «الشفافية» الخاصة لستندال ستكون هى المكونة لذلك الشىء.

الرواية ـ ألغاز

الحاجة لإعطاء رؤية كاملة عن دبلن أجبرت جويس على تقديم مقاطع لا تحتفظ فيما بينها بترابط زمنى ولا روائى، مقاطع للغز معقد وغامض؛ لكن اللغز لن يظهر أبدًا بصورة واضحة تمامًا، إذ إن الكثير من أجزائه ستكون ناقصة، وأخرى ستظل فى الظلمات أو يمكن رؤيتها. وهذا ليس عبثًا ظالمًا مخصصا لإذهال القراء، فهذا ما يحدث فى الحياة ذاتها: نرى شخصًا لدقيقة واحدة، وبعدها نرى شخصًا آخر، نتأمل جسرًا، يحكون لنا شيئًا عن شخص معروف أو

---

(١) نيقولاى الكسندروفيتش بردياف (١٨٧٤ ـ ١٩٤٨) فيلسوف دينى وسياسى روسى، ويعتبر أحد أهم رواد الفلسفة الوجودية المسيحية.

غير معروف، نسمع بقايا حوار منزوع؛ والأحداث الجارية فى وعينا تختلط بذكريات أحداث أخرى ماضية، وأحلام وأفكار مشوهة، ومشاريع عن المستقبل. الرواية التى تمنح بيانا أو عرضا لهذا الواقع المشوش المختلط هى رواية واقعية بأفضل معنى للكلمة.

الفنان هو العالم

فى الفترة التى كانت تكتب فيها مدام بوفارى، كتب فلوبير فى مؤلفه مراسلات: شىء لذيذ عندما يكتب المؤلف فلا يكون هو نفسه، بل يدور حول الإبداع الذى يشير إليه. اليوم، مثلاً، هو رجل وامرأة معًا، عاشق ومحبوبة فى الوقت نفسه، قمت بنزهة فى الغابة وأنا أمتطى جوادًا، فى منتصف يوم فى فصل الخريف تحت الأوراق الضاربة إلى الصُفرة؛ كنت أنا الجياد، والأوراق، والرياح، والكلمات التى كانت تقال والشمس الحمراء التى كانت تجعلهم يطبقون جفونهم، غارقين فى الحب».

أوجه من مذهب اللاعقلانية فى الرواية

النقاد الذين يواصلون ارتباطهم بالعقلية التابعة للمذهب العقلانى فى القرن الماضى يهمسون ضد الروايات غير المفهومة، والغامضة، فى عصرنا. لكن علاوة على أن العمل الفنى لا ينبغى أن يكون غير مفهوم (فماذا «تعنى» سيمفونية لموزارت Mozart؟ فى حالة الرواية فإنه من غير اللائق أن نطلب نظام الفهم الخاص بالمنطق والعلم، حيث إن البشر لا ينبغى عليهم فعل شىء حيال مبدأ الهوية أو حيال مبدأ التناقض. المذهب غير العقلانى هو، إذن، سمة خاصة بالرواية ودليل لازم للواقع. لكن يجب أن نميز أنواعًا مختلفة. عند كافكا الآراء لها قوة نحوية، ويوجد ترابط بين المبتدأ والخبر، ولكن ذلك الترابط لا يذهب بعيدًا عن الجملة، إذ إنه لا توجد استمرارية فى التفكير إلا الاستمرارية أو "المنطق" الخاص بالأحلام: الحتمية المفهومة استبدال بها أخرى غامضة أو خارقة للطبيعة. عند جويس المذهب غير العقلانى يصل إلى العقل نفسه، إذ إنه لدقائق يختفى الاتفاق بين المبتدأ والخبر: اللغة المنطقية تعقبها لغة لا تخضع لقواعد

النحو. فوكنر الذى فى الصخب والغضب يكتب تحت التأثير المباشر لجويس، ويستخدم التقنية نفسها لكى يصل إلى الواقعية المطلقة (بعيدًا عن ممارسة المذهب غير الواقعى الذى يفترضه المتحمسون للنزعة الطبيعية التصويرية)، يمكنه عن طريق تلك التقنية فقط أن يصف تقريبًا رؤية شخص أبله عن العالم، أو رؤية إنسان يعتبر الكون بالنسبة له عبارة عن كتلة من الروائح، ورؤى هاربة وأذواق: عالم فوضوى وعارض.

الروائيون والثورات

كاتب القصص الخيالية العميقة هو فى أعماق ذاته ضد النظام الاجتماعى، متمرد، ولهذا غالبًا ما يكون رفيقًا على درب الحركات الثورية، لكن عندما تنجح الثورات، ليس من الغريب أن يعود لتمرده.

الفن والمجتمع

من المحتوم أن يكون الفن متعلقًا بطريقة ما بالمجتمع، حيث إنه من صنع الإنسان، والرجل (مع كونه عبقريًا) ليس منعزلاً: يعيش، ويفكر ويشعر وفقًا لظروفه.

لكن ذلك «بطريقة ما» يتضمن نوعًا من الارتباط يكون بشكل لانهائى أكثر تعقيدًا ورقة من «الانعكاس» الشهير. طبقًا لهذا المبدأ الذى يحاول أن يكون واقعيًا لكنه خيالى على وجه الدقة، الفن هو انعكاس للمجتمع الذى يظهر فيه. وفى الحالات الأكثر سخرية وكاريكاتيرية، يصل إلى حد التأكيد أنه يعكس الوضع الاقتصادى والطبقى. هؤلاء المنظرون، المعتادون على تسمية أنفسهم بالماركسيين، لم يفكروا، على ما يبدو، فى أن تلك النظرية إذا كانت صحيحة فلن يكون لها تفسير ولا حتى الماركسية نفسها: والتى أوجدها البرجوازى المثقف كارل ماركس Karl Marx الذى كان يعيش هو ومعاونه رجل الصناعة إنغلز فى مجتمع برجوازى نمطى، وارثين، وواعيين وفخورين أيضًا، بثقافة برجوازية كبيرة، كيف تمكّنا من خلق أو اكتشاف نظرية ثورة البروليتاريا؟

لا يبدو أن كاريكاتيرًا مشابها يمكن أخذه بمأخذ الجد. وعلى الرغم من ذلك له صلاحية، ويعمل تحليلاً، ويبعث بتوصيات، ويصيغ اتهامات كل يوم. فقد قال

لينين Lenin نفسه لغوركى، عن تولستوى، إنه "لم يصف قط فلاحًا روسيًا بعمق بالغ حتى جاء هذا الكونت.

على الرغم من ذلك لا يبدو أن الدرس قد نفع ولا حتى غوركى نفسه، إذ إنه ابتدع الواقعية الاشتراكية المشهورة.

مما لا شك فيه، توجد علاقة ما بين الفنان وبيئته، ومن الواضح أن بروست لم يترعرع فى قبيلة من قبائل الأسكيمو. أحيانًا تكون تلك الصلة خالصة مثل الصلة التى توجد بين ظهور الطبقة البرجوازية واقتحام التناسب والمنظور فى الرسم، لكن فى أغلب الأحيان تلك الصلة تكون على وجه الخصوص أكثر تعقيدًا، ومتناقضة، إذ إن الفنان بوجه عام هو كائن مخالف ومتناقض، ولأن - على قدر جيد - نفوره من الواقع الذى يعيشه هو ما جعله يخلق واقعًا آخر فى فنه؛ وقد يتعارض مع ذلك الواقع مثلما يتعارض الحلم مع الحياة اليومية، ولأسباب متشابهة. الرجل ليس شيئًا سلبيًا ولذلك لا يمكن أن يقتصر على تأمل العالم: فهو كائن جدلى (كما تثبت ذلك أحلامه)، وبعيدًا عن تأمله، يقاوم ذلك العالم ويعارضه. وهذه الصفة العامة للرجل تكون أشد وتظهر بهيستيرية أكثر عند الفنان، فهو فرد بوجه عام فوضوى وضد النظام الاجتماعى، وحالم وغير متكيف.

كيف نفسر هذه التناقضات الكثيرة؟ فى أحضان صالونات القرن الثامن عشر ذاتها رجال ينتمون لذلك المجتمع المهذب والمنحط فى الوقت نفسه، كُتّاب مدهشون ومشهورون، وضعوا كتبًا لتحطيم ذلك المجتمع. ليس بطريقة مترابطة، ولا بوجه واحد محدد، بل فى حركات متناقضة تمامًا فيما بينها مثل المذهب الطبيعى عند روسو والمذهب العقلانى العلمى عند الموسوعيين. تندلع بعد ذلك الثورة والفن الذى ينبغى أن يمثلها رسميًا، هو الرسم الرجعى والكلاسيكى المُحدث لديفيد David فن سينتهى بطريقة مثيرة للسخرية بخوذاته المشهورة لرجال الإطفاء. فن سطحى، مثل كل فن ملتزم ورسمى، بينما كبار الفنانين

والفنانون الحقيقيون سيقدمون، كالعادة، إبداعًا صامتًا وهراطيقيا. الأدب، وخصوصًا الأدب، هو شيء هكذا مثل شيء عكس المجتمع: في عصور الحكم الديني كان غالبًا مناهضا للإكليروس، كما تبرهن على ذلك الحكايات الشعبية في العصور الوسطى، وعلى العكس من ذلك، لم يظهر قط أدب ديني عميق جدًا مثلما حدث في العصور العلمانية. فكر في جودة الأدب الكاثوليكي في فرنسا في فترة الجمهورية الثالثة أو في إنجلترا البروتستانتية اليوم.

فقد أشار ماتيو أرنولد Matthew Arnold أنه في عصور التمسك بالتقاليد والعقلانية الجافة انتهى الأمر بانتصار الاحتياج إلى العاطفة، والإسراف في التعبير عن العواطف وإبرازها؛ وهكذا بالتبادل. ويوضح إريك كاهلير Erich Kah-ler كيف أنه في كل مرة في تاريخ الإنسانية يتم الاحتفاظ بمبدأ حتى يأتي بآخر نتائجه فينقلب على ذاته.

من جانب آخر، يعمل المجتمع كشيء أكثر تعقيدًا من مجرد الترسب في طبقات ذات طبيعة اقتصادية. مع القبول بأنه في وقت معين توجد طبقة النبلاء، والطبقة البرجوازية وطبقة العمال، ومشكلة الفن تتعقد بصورة لانهائية نتيجة للعوامل التالية: المجموعات الرأسية: بينما يأخذ الظاهريون في اعتبارهم فقط الطبقات الأفقية، فتلك المجموعات لها ثقل كبير في الإنتاج، ونوع ودرجة لون في الفن. هذه القطاعات التي تمر بالمجتمع من أعلاه إلى أسفله، سواء كانت قطاعات عمرية أو دينية، جنسية أو مزاجية، فلها أثر قاطع على الإبداعات الرقيقة جدًا للروح الإنسانية التي لا تتأثر فقط بالمشكلات الاقتصادية بل بالقلق الخاص بالعمر أو الجنس، والاهتمام بالدين أو الأخلاق،... إلخ. لاحظ لالو Lalo وغيره من علماء الاجتماع أن الأطفال، مثلاً، هم بوجه عام محافظون فيما يشير إليه الفن؛ فمسرح العرائس والدُمى المتحركة يخلّدون شخصيات الكوميديا الإيطالية القديمة؛ فالخرافات والقصص هي آثار للأساطير القديمة؛ فألعابهم طاعنة في القدم وعالمية (فطفل التبت يلعب بالأحجار الصغيرة والقواعد نفسها

التى يلعب بها الطفل الأرجنتينى الذى كان يلعب فى طفولتى لعبة الحصوات[1]، وأدوات قديمة مثل بندقية النفخ، والنبلة أو القوس لا تزال تحتفظ بمكانتها بجانب المدافع الرشاشة، وموسيقاهم تحتفظ بأدوات قديمة الطراز، مثل الطبل والمطرقة.

وهم أيضًا محافظون: الشيوخ، ورجال الحقل والمجموعات الدينية، ولو لأسباب أخرى؛ سبب من أجله لا يزال قساوستنا يرتدون مثل القساوسة فى العصور الوسطى والغالبية العظمى من كنائسنا لا تزال تبنى وتشيد على الطراز الرومانى أو القوطى.

وعلى العكس نجد الثوريين وهم: المراهقون، والشباب وفئات معينة من البالغين (عصبية وحانقة، غير متكيفة وقلقة وفقيرة).

بالإضافة إلى المجموعات المحافظة ومجموعات الثائرين هناك الدُعاة وهم: رجال دين، وتجار، وأمم مستعمرة، وطوائف فنية، وسلالات مهاجرة مثل اليهود. فنجد، فى حالة الفن القوطى، أن انتشاره كان على يد الأساقفة السستريين [2] وطلاب جامعة باريس. بالطريقة نفسها غيَّر المسلمون فن العمارة فى الهند، فنقلوا إليه المئذنة والقبة ذات الشكل البصلى. كيف يمكن تفسير هذه الأغراض أو الأنواع الفنية من خلال الواقع الاقتصادى الوحيد لأمة ما؟

---

(١) لعبة الكبة أو الحصوات تتكون من خمس حصوات صغيرة، وتمارس هذه اللعبة من خلال لاعبين اثنين أو ثلاثة، ويقوم كل واحد بقذف إحدى الحصوات عاليا ليلتقط فى المرة الأولى حصوة من الحصوات الأربع الباقية على الأرض أمامه وبين اللاعبين، وفى المرة الثانية يقذف حصوة عاليا بالهواء ثم يلتقط حصوتين... حصوتين... وفى المرة الثالثة يلتقط ثلاث حصوات معا، ثم يجمع الخمس حصوات على ظهر كفه ثم يقذفهن فيحاول جمعها بيده القذفة نفسها فما يستطيع التقاطه من الحصوات يكون هو عدد العلامات التى تكون رصيدا له... وهكذا يكون الدور بين زملائه المشاركين فى هذه اللعبة. ومن شروط اللعبة عدم سقوط الحصوة المقذوفة عاليا على الأرض .. وعدم استطاعته الإمساك بها مع الحصوات الأخرى، حينها تعتبر لعبته لاغية ويحق لزميله الشروع بدخول اللعبة، وهكذا.

(٢) نسبة إلى Cister وهى رهبانية كاثوليكية يعود أصلها إلى دير Cister الذى أنشأه روبرتو دى موليسمى Roberto de Molesme عام (١٠٩٨)، وهو يقع بالقرب من Cistercium الرومانية القديمة القريبة من ديجون بفرنسا.

عادة ما يكون تأثير الدين على الفن، بوجه عام، أقوى بكثير من أى عامل اجتماعى آخر: فالتحريم الإسلامى لتمثيل الذات الإلهية منعهم من إمكانية ممارسة الفن التشكيلى مثل ذلك الفن الذى يتميز به الكاثوليك، وعلى العكس دفعهم للزخرفة والنقش على الطراز العربى [1] وللهندسة المعمارية؛ فى هولندا، لسبب مشابه، انكب الفنان الرسام على المنظر الطبيعى والصورة البرجوازية؛ ومن المحتمل فى رأيى، أن النهى اللوثرى عن الصور، وانتزاع جزء كبير من الرغبة فى التعبير لدى الفنان، كان سببًا أو أحد أسباب التطور الموسيقى الملحوظ ابتداءً من الإصلاح.

تعقيد آخر غير قادر على شىء مع الطبقات هو تعقيد نقل الثقافات، سواء كان عن طريق الغزو أو الحرب، أو عن طريق التجارة أو الهجرة أو - فى النهاية - عن طريق وصول ديانة لها مكانة إلى أرض جديدة. إبداعات لا نهاية لها، بعضها يحظى بمكانة كبيرة وقوة، وتدين لهذا النوع من النقل: الموسيقى السوداء فى إفريقيا، بتركيبتها من الكورس اللوثرى والأغانى الاسكتلندية أو الأيرلندية والتقليد الإفريقى القديم هو المثل الذى له مدلول.

فى بعض الأحوال تصاب الثقافة بالموت، كما يُرى فى مجتمعات تم غزوها بشراسة بواسطة الاستعمار الأوروبى القذر، وببضائعه الخاصة بالبازارات ومنسوجاته التى أنتجت بكميات فى العاصمة.

لكن بوجه عام يحدث التهجين، وهكذا، مثل الأوروبيين الذين يدخلون فى إفريقيا، والإفريقيون الذين يدخلون فى أوروبا، الفن الأسود يحقن بخفة فى ثقافة الغزاة.

علاوة على التأثيرات الوافدة من المجموعات الرأسية؛ فضلاً عن العناصر المزاجية الخاصة بكل فرد والتى يمكن أن توجد فى أى طبقة اجتماعية، لا يزال فى الفن قوة جوهرية لها علاقة ضعيفة بالمجتمع: فيؤثر فى الفن التعب والطموح. مثل موضات الأزياء، فالكثير من التجديدات تحدث بسبب الإجهاد النفسى، وبسبب الضجر، وبسبب المتعة الوحيدة فى السير عكس الجيل السابق

---

(١) وهو ما يعرف باسم الأرابيسك.

أو العمل ضد أعداء أقوياء فى الفن ذاته، أو بسبب العبث، أو الحقد، أو المكر، أو الرغبة الوحيدة فى التغيير. ولأسباب مشابهة للأسباب التى تجعل طفلاً يشعر بالألفة والمودة تجاه جده أكثر من شعوره بالمودة تجاه والده، وبموجب هذين الحقدين المتعاقبين، لا يخرج بروست من عباءة بلزاك بل من عباءة سان سيمون Saint Simon.

أخيرًا، «الاستمرار الفنى» لا يتصادف مع الاستمرار الفلكى، والاجتماعى، وعلم النفس، إلا فى حالات استثنائية جدًا: القصيدة الغنائية للشاعر بندار[1] ظهرت نتيجة للألعاب القومية، لكنها اختفت أيضًا عندما استمرت تلك الألعاب.

أضف إلى ذلك أن الاستمرارية ليست هى نفسها فى الفنون المختلفة، مع أنها ولدت متزامنة وبواسطة دوافع مشتركة: فالمعبد الإغريقى (أيضًا بواسطة الروح المحافظة للديانات وكذلك بواسطة أسباب عادية وجسمانية) لم يتغير على مدى ألف عام تقريبًا، ولتلك الأسباب من السهل اتباع أثر المجموعات الكبيرة فى فن العمارة عن اتباعها فى الرسم أو الأدب، حيث يكون صراع الأجيال أو المدارس أكثر وضوحًا وأكثر فاعلية.

إذن، ليس من المفيد البحث عن أوجه تشابه ضيقة بين الفن والهيئة الاجتماعية فى عصره. وأيضًا مع افتراض أن الظروف الاقتصادية أو الظروف الطبقية تمارس تأثيرًا على الفنان، ذلك التأثير غالبًا ما يكون معاكسًا، فضلاً عن ذلك تمارس التقاليد على روحه تأثيرًا متزامنًا، مثلما تمارسه الأعمال أو الأنواع الخاصة بثقافة أخرى منافسة أو غازية أو مثالية، وكذلك مزاج المبدع وعمره، وأزماته الشخصية، وديانته أو فلسفته، والتعب أو الحماس، وكذلك امتعاضاته الكثيرة المتراكمة.

المزيد عن الفن والبنية الاقتصادية

فلنأخذ الحالة الأكثر إيجابية عند هؤلاء الذين يتخيلون أن الفن هو انعكاس للبنية الاقتصادية: عصر النهضة. من المعروف أنه ابتداءً من القرن الثانى عشر

---

(١) بندار (٥١٨ ـ ٤٣٨ق.م) شاعر إغريقى من عائلة أرستقراطية، نزل ضيفا على قصور الكثيرين من الطغاة فى صقلية، ومات وهو فى أوج مجده وشرفه، و مارس كل أنواع الشعر الغنائى.

ظهرت البلديات ومعها طبقة جديدة تسيطر عليها المنفعة الشخصية. ومن المعروف أيضًا كيف أن تلك العقلية كانت تفرض نفسها على إطلالات الروح، حتى تصل إلى الرسم بوجهة النظر الملائمة.

وعلى الرغم من ذلك، فلنقارن - فى قمة عصر النهضة - لوحة العشاء الجدارية لليوناردو Leonardo باللوحة المشوشة عن الموضوع ذاته عند تينتوريتو Tintoretto، أو نقارن الفن القوطى المبالغ فيه للبلديات الفرنسية أو الألمانية بالفن الكلاسيكى الإيطالى، على الرغم من تشابه البنية الاقتصادية، بل وأكثر من ذلك: حتى فى المدينة نفسها، بل وحتى فى الطبقة نفسها من الناس. ما القاسم المشترك بين الفن المؤثر والمحزن لمايكل أنجلو Miguel Angel وبين الروح الواقعية والنفعية للبرجوازيين الذين يحيطون به؟ فى المبدع ذاته، أخيرًا، وحتى بموجب ذلك الصراع الأبدى بين الدافع الديونيسى والشكل الأبولونى، والذى يشعر به كل فنان عظيم، كيف يمكن أن نفسر عن طريق البنى الاقتصادية أو الاجتماعية، والتى لا تزال كما هى، التناقض بين الأعمال شديدة الكلاسيكية لمايكل أنجلو وبين أعماله كثيرة الزخرفة؟ أو بين دوناتيللو Donatello الرومانسى والزاهد فى القديس جيوفانينو San Giovanino وبين العمل الكلاسيكى غاتاميلاتا Gattamelata؟

لمن نكتب؟

«كتابة شىء ما يتركك مثل بندقية أطلقت النار ولا تزال تهتز وتدخن، كأنك أفرغت نفسك من ذاتك تمامًا، إذن لم تفرغ ما تعرفه عن ذاتك فقط بل أيضًا ما ترتاب فيه وما تظنه، هكذا مثل ارتجافاتك، وأشباحك، وحياتك الطائشة وقد فعلت هذا متحملاً التعب والتوتر، وبحذر مستمر، وارتعاشات، واكتشافات مفاجئة وحالات فشل، فعلت هذا بطريقة ما جعلت كل الحياة تتركز فى تلك النقطة المحددة التى قدمتها، والتنبيه إلى أن كل ذلك يبدو كما لو كان غير موجود إذا لم يحتف به ويعطيه حرارة سمة إنسانية، أو كلمة، أو حضور، وموت من البرد والحديث فى الصحراء، فتظل وحيدًا ليلاً ونهارًا مثل الميت». (سيزار بافيس Cesar Pavese).

شعب اليوم ليس هو النبع الجديد والطاهر لكل المعرفة ولكل جمال يتخيله بعض المختصين بالجمال الشعبى، بل تلاميذ جامعة رديئة، المسممين بالروايات الركيكة المسلسلة أو الروايات المصورة، أو بسينما الموظفين وببلاغة الفتيات أنصاف الأميات المتحذلقات.

ربما كان للشعب، كما كان يوجد فى المجتمعات البدائية، فهم عميق وحقيقى عن الحب الموت، وعن الرحمة والبطولة. ذلك المعنى العميق والحقيقى الذى كان يظهر فى أساطير الأقدمين، وفى قصصهم الفلكلورية وحكاياتهم الخرافية، وفى صناعة الفخار والرقصات الطقسية. عندما كان الشعب لا يزال متحداً بشكل كبير مع الأحداث الجوهرية للوجود: كالميلاد والموت، وشروق الشمس وغروبها، ومواسم الحصاد وبداية المراهقة، والجنس والحلم. لكن الآن، ما الشعب، فى حقيقة الأمر؟ كيف يمكن أن نتناوله، على وجه الخصوص بوصفه محكا لفن أصيل عندما يكون مزيفًا، وماديًا وفاسدًا بسبب الأدب الردىء وبسبب فن السوق الرخيص؟ يكفى مقارنة الابتذال لأى تمثال مصنوع من نسخ مسلسلة لتزيين المنزل أو لزينة كنيسة معاصرة بأيقونة شعبية، أو معبود أفريقى للتحذير من الهوة الهائلة التى تباعد ما بين الشعب والجمال. فلا نجد أبدًا فى القبائل الأكثر وحشية فى الأمازون أو فى أفريقيا الوسطى الابتذال، ولا فى أدواتهم ولا فى أوانيهم ولا فى ملابسهم، التى تحيط بنا اليوم فى كل مكان.

هكذا نصل إلى خلاصة أخرى من الممكن أن تبدو متناقضة، وهو أنه فى زمننا الفنانين الكبار فقط والذين لا يرتشون هم ورثة الأسطورة والسحر، وهم الذين يحفظون فى صندوق ليلهم وخيالهم ذلك الرصيد الأساسى للإنسان، عبر هذه القرون من الجنان البربرى الذى نحتمله.

وباختصار، ليس الفنان مَنْ يتجرد من صفاته الإنسانية، فلا فان غوخ Van Gogh ولا كافكا يتجردان من صفاتهما الإنسانية، بل البشر، والشعب.

فن الأغلبية

ضد الذين يدّعون بشكل ديماغوجى، أن عملا فنيا عظيما على المدى البعيد ما هو إلا عمل الأغلبية، وهو ضد المتأنقين الذين يدّعون العكس، أعتقد أنه من السهل إثبات أن كلاً من الادعائيين يعتبر سفسطة.

١ ـ هناك أدب عظيم وعلى الرغم من ذلك فهو أدب الأقلية: كافكا.

٢ ـ هناك أدب الأقلية ومع ذلك فهو ردىء؛ فالغالبية العظمى من القصائد التى تكتب اليوم، هى مجرد ألغاز لفظية أو اهتمام بالألفاظ أكثر من المضمون.

٣ ـ هناك أدب عظيم وهو أدب الغالبية العظمى: العجوز والبحر.

٤ ـ هناك أدب الغالبية العظمى وردىء: الحكايات، والقصص المصورة، والأدب الوردى، وتقريبًا كل الأدب البوليسى.

تعقيد الموضوعات والشخصيات

لا توجد موضوعات مهمة وموضوعات تافهة: بل يوجد كتّاب كبار وكتّاب تافهين. قصة طالب فقير يقتل مرابية، فى يد كاتب صحفى فى جريدة، أو فى يد واحد من هؤلاء الكتّاب الذين يؤمنون بموضوعية الفن الصحفى، لن تكون أكثر من قصة عادية تقع فى مدينة كبيرة. هناك آلاف من الحكايات مثلها. فى يد دوستويفسكى حينئذ نعرف ما هى. والشىء نفسه بالنسبة للشخصيات.

السوريالية

ليس من المصادفة أن أقترب من السوريالية فى عام ١٩٣٨عندما وصل إجهادى وحتى اشمئزازى بسبب روح العلم إلى ذروته. وهكذا، بينما كنت أعمل فى أثناء النهار فى معمل كورى، وفى الليل كنت أجتمع بدومينغيث Dominguez ذلك السريالى الأصيل الذى أنهى حياته بالانتحار بعدما أدخل فى مستشفى المجاذيب، لكن حينئذٍ استطعت أن ألاحظ كل ما كانت تملكه هذه الحركة من عظمة وبؤس.

فى عام ١٩١٦ فى سويسرا التى تعتبر مثلاً للروح البرجوازية، تريستان تزارا Trestan Tzara أطلق الحركة الدادائية (١). تلك الأرواح المهذبة ألقت بنفسها بسخط حقيقى فى الأماكن العامة وكانت ضد رياء المجتمع الهَرِم. فالمنطق البرجوازى ظهر كالعدو الرئيسى الذى وجهت ضده الدادائية هجماتها أولاً، ثم بعد ذلك السريالية، وريثتها.

أكبر عصر لهذه الثورة يمتد حتى ظهور البيان الثانى فى عام ١٩٣٠، وهناك يبدأ التدهور التدريجى وكان من البديهى، عندما تعرفت على دومينغيث وبعد ذلك تعرفت على بريتون Breton أن تلفظ الحركة الدادائية أنفاسها الأخيرة.

فالرومانسيون ها هم قد قابلوا العقل بالشعر، بالطريقة نفسها التى يقاوم بها الليل النهار، لكن السورياليين حملوا هذا الموقف حتى آخر وقتهم. عند بريتون، تساوى الصورة أكثر بكثير كلما كانت غير معقولة ومستحيلة: ومن هنا كان الدعاء للذاتية، وللخيال المتحرر من كل القيود العقلانية. من هنا، أيضًا، ازدراؤه للقواعد والكلاسيكيين والمكتبات. فالسريالية أصبحت خارج مبادئ الجمال والذوق السليم وحتى خارج الفن: حقًا، كان موقفًا عامًا أمام الحياة، وبحثا عن الإنسان العميق تحت الاصطلاحات البالية. هل كان بالإمكان عدم الإعجاب بفرويد Freud أو ساد Sade أو بالبدائيين الأوائل أو البربريين؟

لكن، وبشكل متناقض، تحولت لطريقة للحصول على لون من الجمال، للحصول على حظ من الجمال بدلاً من ذلك الوضع الخشن.

هكذا مثل الحصول على قيم جديدة، تظل الأخلاق عندما تنتزع كل الأقنعة التى فرضها مجتمع جبان ومنافق: أخلاق الغرائز والعلم. سواء كنا نرغب فى ذلك أم لا، فقد ظهرت مبادئ الجمال والأخلاق السريالية.

---

(١) الحركة الدادائية: هى مدرسة فى الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسى تريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣) فى سويسرا سنة ١٩١٦ ، وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية فى التفكير والتعبير، وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية فى التعبير والإبداع الفنيين. قد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة فى سبيل الوصول إلى هدفهم هذا، ثم اختلفوا، وأسس أندريه بريتونAndre Breton (١٨٩٦ - ١٩٦٦) الحركة السوريالية سنة ١٩٠٤، وهى التى قضت على الدادائية.

لكن بظهورها فى الإعلانات والمذكرات بدأ التدهور، وبوجه عام لا يوجد منهج للمحافظة أسوأ من منهج الثائرين المنتصرين. البحث عن أصالة شرسة أدّى إلى اتباع جديد لتقليد أساليب المجامع العلمية التى أسس نموذجها سلفادور دالى Salvador Dalí منافق، بعد كل شىء، فقد ظهر من خلال السريالية، بطريقة ما، ثم أظهر بطريقة مثالية أسوأ صفاته. وإن لم يكن من المباح الحكم على الحركة، كما يفعل ذلك الكثيرون، فقط من خلال نتائج مثل دالىّ، وليس من المباح أيضًا طلب بعض السرياليين بالحكم على هذه الحركة باستثناء ذلك المهرج. فليس من محض الصدفة أن رجلاً مثل دالى ظهر فى السريالية، وفى نهاية الأمر تمتع بمباركة حبرها بسمات كانت لا أكثر ولا أقل من السمات الحالية.

حقيقة ما يحدث كثيرًا هو أن الحركة كانت مائلة إلى الافتعال، واليائسين الحقيقيين مثل صديقى بريتون، كانوا قلائل. والقليلون جدًا كانوا، مثل أرتاود Artaud العظيم، هم الذين انتهوا فى مستشفى المجاذيب.

ولا يخضع أيضًا تكلف الفصاحة لمجرد المصادفة التى تميز مؤيدها، حيث إن التزوير العميق يأتى دائمًا وتقريبًا مصاحبًا للبذخ فى الشكل، فتلك البلاغة كانت حينذاك إحدى أسوأ المصائب التى أثّرت فى الرومانسية، فظهرت من جديد عند كتاب سرياليين كانوا يعتقدون أنهم هكذا يخيفون الشخص البرجوازى وانتهت إلى أن اشمئز منها شعراؤها الحقيقيون، بالطريقة نفسها التى اعتزم رومانسى مثل ستندال Stendhal الكتابة باللغة الجافة الخاصة بالرياضيات والحقوق: هو اشمئزاز روح دينية حقيقية من المتعبدين والمستغلين للدين.

لكن يوجد شىء حقيقى فى السريالية، لا يزال يحفظ لها صلاحيتها، بطريقة معينة، فيطول ويتعمق فى الحركة الوجودية: الاقتناع بانتهاء سيطرة الأدب والفن البحت، وبأنه حان الوقت لاتخاذ موقفًا أبعد بكثير من مجرد الانشغالات المتعلقة بالنواحى الجمالية لمواجهة مشكلات الإنسان ومصيره. مشروع التحرر الذى بدأه تيار الرومانسية والذى حُمِلَ ضد مجتمع منافق وتقليدى، لا يزال الشرط المسبق لإعادة تخطيط الوضع الإنسانى فى عصرنا، وخصوصًا بوضع الفن والأدب فى المعنى الحقيقى لكل منهما. فكان من الضرورى إرهاب السرياليين للقيام بأى

مشروع لإعادة البناء. كان ينبغى القضاء مرة واحدة على الآلهة الصغيرة للمجتمع البرجوازى بروحه المنافقة، ويتبلده تجاه الأدب والفنون وغيرها، والقضاء على راحته وتفاؤله السطحى، لفتح الأبواب لحياة أكثر عمقًا. عصرنا هو عصر اليأس والضيق، لكن هكذا يمكن فقط أن يبدأ أمل جديد وحقيقى. يكمن الخطأ فى الاعتقاد بأنه يكفى بذلك الطور الأول، من التحطُّم واللاوعى الخالصين، حيث إن الإنسان هو أيضًا، وأساسًا، عبارة عن تفوق الأنا وغرائزها نحو الجماعة، ونحو المجتمع والحوار.

كان من الضرورى عندما تحققت عملية الهدم، أن تتدهور السوريالية وتتحول إلى أكاديمية متناقضة؛ حيث إن أكاديمية للسريالية بدت مثل اتحاد لعادات حسنة فى الجحيم.

فى عام ١٩٣٨عندما تعايشت معهم، كان العيش حينذاك على الذكريات وعلى التحريك الفوضوى لزمن البطولات فقد حدث نوع من الالتزام المدرسى، وعند انتهاء الحرب العالمية الأولى كان من الضرورى القضاء على الكثير من الأساطير المشؤمة للحضارة التجارية، ولكن عند انتهاء الحرب الثانية، تلك الأساطير كانت حينذاك حطامًا، وقد شاهد الرجال حكايات كثيرة ودمارا لكى لا يشعروا بالحاجة للبناء، فأصبح هناك دمار كافٍ يسمح برؤية نوعية الالتزامات الجديدة الملقاة على عاتق الإنسان، من خلال التشققات الضخمة لعالم مدمَّر.

كما قال شخص ما، حينذاك لم يكن كافيًا إطلاق صيحات لترويع البرجوازى، والعودة إلى الآلهة الوثنية لإفريقيا الوسطى، ولا حتى لنصبح مجانين: كان من الضرورى الشروع فى عمل شاق لبناء جديد، ولو كان وسط الظلام واليأس. لم يكن كافيًا الإشادة باللامعقولية البسيطة، والتى بعد كل شىء مارسها الغستابو Gestapo [١] أفضل منهم: كان من الواجب الأخذ فى الاعتبار بأنه إذا لم يكن الإنسان عقلاً خالصًا، كما ادعت إحدى الحضارات الميكانيكية، ولم يكن أيضًا غير عاقل بصورة محضة، فلن يمكن إقناعه بمجرد العقل وأيضًا لن يمكن إقناعه

(١) غستابو Gestapo : هو البوليس السياسى السرى فى ألمانيا النازية (١٩٣٦ ـ ١٩٤٥).

بمجرد الغريزة. فى النهاية، حان الوقت لوضع صيغة جديدة، من لا يفهم هذه الضرورة فلن يفهم أيضًا ما هى أكبر مشكلات الإنسان المعاصر. ونتيجة ذلك، ماهية المعضلات الرئيسية للأدب العظيم فى عصرنا.

الفن بوصفه تمردا رومانسيا

وضع تواريخ دقيقة للتمرد الرومانسى سيكون عملاً مخادعًا، إذا كان ينبغى علينا لهذا السبب فهم أعمق معنى له: استعادة القيم الحيوية أمام القيم الخالصة للعقل. فهى حركة واسعة، ومعقدة وذكية لم تتوقف قط عن الوجود منذ الدقيقة نفسها التى قرر فيها اليونانيون فصل الجسد عن عواطفه. أحيانًا فى العلانية، وأحيانًا أخرى فى السر وبفساد كبير (بشكل ساخر فى أرض الخصم نفسها، كما فى رواية ديدرو Didcrot [1]) تلك القوة التى لا تقهر للإنسان لم تختف مطلقًا، حتى انفجرت بكل قوتها فى نهايات القرن الثامن عشر فى حركة اكتسحت العالم بأثره بالأفكار القائمة وبجهد شديد بواسطة المذهب العقلى [2]. منذ عصر النهضة وحتى الثورة الفرنسية، تلك القوى ثارت ليس فى الفن فقط (والذى فيه شرط سابق ولازم، أى السابع عشر، كانت المذاهب التى لها مكانة والتى تسيطر بشكل رسمى)، بل فى الفكر نفسه؛ سيفتح مفكرون مثل باسكال فى وسط القرن السابع عشر، وكتاب مثل سويفت Swift [3] فى إنجلترا، وفلاسفة مثل فيكو فى إيطاليا ذاتها الطريق للرجل الذى سيعلن عن حقوق القلب فى

---

(١) ديدرو (دنيس) Diderot (١٧١٣ـ ١٧٨٤) فيلسوف فرنسى من فلاسفة عصر التنوير ومن قادة حركة التنوير فى فرنسا، وكاتب معروف بأنه أشرف على إصدار موسوعة الفنون والعلوم والحرف. نشر مبادئ الإلحاد والفلسفة العقلانية فى القرن الثامن عشر، وأسس الأنسيكلوبيديا الحديثة وأشرف على إصدارها.

(٢) المذهب العقلى: مذهب فى الفلسفة يرى أن كل شىء فى الوجود مرده إلى العقل، وقد أخذ بهذا المذهب ديكارت وسبنوزا وليبنتز وهيغل فى فلسفتهم ويقابله المذهب الإرادى والبرجماتية.

(٣) سويفت (جوناثان) : Swift (١٦٦٧ ـ ١٧٤٥) أديب أيرلندى، وُلد فى دبلن. علّم إحدى الفتيات فأُغرم بها فكتب إليها «مذكرات إلى ستيلا»، ثم انضم إلى الإكليروس الأنغليكانى وشارك فى الخلافات الدينية والسياسية والأدبية من مؤلفاته: "حكاية برميل"، و «رسائل إلى السيد م. تاجر الفوخ»، و«معركة الكيت»، و أدّى به فشل طموحاته إلى هجاء مجتمعه بنقد عنيف لاذع فى كتابه «رحلات غوليفر» وهى أسفار خيالية فى بلاد الأقزام والعمالقة، تتجلى فيها وحشية الإنسان وتفاهة البشر.

القرن التالى. احتفظت عن طريق مجتمعات مختصة بعلوم السحر والتنجيم بطريقة سرية بالمعرفة التقليدية، عند أمناء السّر مثل كلاود دى سان مارتين Claude de Saint Martin وفابر دوليفت Fabre D` Olivet وعند صنّاع المعجزات الدجالين مثل كاغليوسترو Cagliostro ، وعند علماء روحانيين مثل سويدينبورغ Swedenborg [1] الذين تخلو عن العلم لكى يستسلموا فى النهاية للسحر وفى أرض العدو نفسه، وفى نظريات مثل نظريات "المغنطيسية الحيوانية". لكن، طبعًا، القوة التى لا تقاوم فقدان الوعى تظهر بطريقة نموذجية فى الأدب الخيالى؛ وهكذا، فى الساذج أحد أبطال العصر الحديث يترك الأشباح تهرب من اليأس الأسود عن طريق قشرة المفكر المستنير.

هكذا كما يصبح مفتعلاً وضع تاريخ دقيق، يصبح من الكذب تعيين الحدود الجغرافية لهذه الحركة. وإذا كان من الممكن شرح اكتسابها أقصى درجات المشاهدة فى الدولة التى كانت مركزًا للمذهب المعاكس، فلا ينبغى أن ننسى أنهما كانتا دولتين متجاورتين غزتا هذه الحركة وبعد ذلك أعطياها أهمية كبرى. فى إنجلترا، حيث كان المذهب الواقعى والنزعة العاطفية لم يكونا قط ملائمين بما يكفى لتجاوزات العقل والشطط، وفى ألمانيا، كان هناك شعب مهيأ أكثر من غيره للنزعة الرومانسية، لدرجة أنه فيما بعد سيعطى الأساس الفلسفى للحركة بأكملها، أساسًا سيساعد على التغلب على المذهب العقلى فى عقر داره. حاليًا، وبموجب ذلك التناقض المعتاد جدًا فى انبساط الروح، ألمانيا ستكتشف مذهبها الذى ستستورده من البلد الأكثر أهمية من الناحية العقلية. (ظاهرة ستحدث على نطاق ضخم، فى قارتنا اللاتينوأمريكية) منذ عصر فردريك الكبير Federico el Grande [2]

---

(١) سويدينبورغ (إيمانويل) Swedenberg: ولد فى استكهولم ١٦٨٨، وتوفى فى لندن عام ١٧٧٢ متصوف سويدى، نتيجة للرؤى التى كانت لديه عام ١٧٤٣ والتى حكاها فى «الغيبيات»، طور مذهبا، كان اسمه «من القدس الجديدة»، يدعو إلى أن كل شىء له معنى روحى، لكن الإله فقط يستطيع اكتشافه.

(٢) فردريك الكبير (١٧١٢ ـ ١٧٨٦) ملك بروسيا ١٧٤٠رجل حرب وإدارة. قاوم التحالف الفرنسى الروسى النمساوى فى حرب السنوات السبع، وكان بثقافته الواسعة وانفتاحه على الآداب والفلسفة مثال «المستبد المستنير» فى القرن الثامن.

الشعوب الجرمانية كانت تعيش مستعبدة بسبب الأفكار الفرنسية، حيث إن عصر التنوير بها لم يكن إلا محاكاة للإشراقية، وينتمى لسخرية الجدل الذى أعاد لقاء الدول الجرمانية مع روحها الخاصة التى تكونت عن طريق فرنستها المفتعلة: وهى أفكار روسو عن تعارض الطبيعة والثقافة والتى ـ بقدر جيد ـ أثارت حركة جرمانية جدًا مثل عاصفة واندفاع[1]، وهى حركة تعتبر القوة الخلاقة وقوة الطبيعة، وأدت مع كرافتمنش Kraftmensch ليس فقط إلى المذهب الرومانسى الألمانى، بل إلى فلسفة نيتشه. إذن، لا ينبغى تخيل، أن ذلك خرج من صفحات روسو: فقد ظهر من أكثر الطبقات عمقًا للروح الجرمانية فى ذلك الوقت، باستخدام أفكار روسو بوصفها مجرد مبادئ، علاوة على ذلك، طبعًا، منحوا لهم الرقى الذهنى الذى كان من الممكن أن يمنح لكاتب باللغة الفرنسية.

تحرر الثقافة بواسطة المذهب العقلى كان سببًا فى بعث ما هو سحرى، وهذا يعتبر سمة رئيسية للحركة الرومانسية، وهذه السمة تم ملاحظتها عند هامان Hamann ساحر الشمال الذى جعل من الشعر شكلاً من أشكال النبوة. منه إلى تلميذه هردر Herder [2] ومن هذا إلى الشاب غوته، وكانت أسرار إليوزيس Eleusis مفتاحا لرموز الشعر الجديد. فلما التعجب من استرداد الحلم، والطفولة والعقلية البدائية؟ هردر Herder رأى فى الشعر مظهرًا من القوى الأساسية للروح، كما رأى أن اللغة الشعرية مثل اللغة الأصلية للبشر: لغة الاستعارة والإلهام، وليست اللغة الصارمة والمجردة للعلم، كما لو قرأت لفيكو. كان اكتشاف شكسبير Shadespeare بواسطة هؤلاء الألمان بمثابة رمز البعث، وغوته الشاب الذى فى هرمه سيموت باغضًا لذلك المذهب الرومانسى، كان يحلم فى ذلك الوقت بالتحول إلى شكسبير ألمانى. والمذهب الرومانسى ربما كان أقيم شىء يحتفظ به سرًا وهو لا يزال فى هرمه ويكشف ذلك دفاع بيرون Byron وتأكيده على أنه "لكى يصبح الواحد شاعرًا ينبغى عليه أن يستسلم للشيطان».

---

(١) عاصفة واندفاع (عنوان تراجيديا لكلينجر Klinger حركة أدبية ابتدعت فى ألمانيا عام ١٧٧٠م تقريبًا، كرد فعل ضد المذهب العقلى المستنير، واشترك فيه غوته وشيلر ولينز وكلينغر وهردر.

(٢) هردر (يوهان غوت غريت): Herder (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) أديب ألمانى. كان له تأثير كبير على غوته وعلى نشأة حركة «العاصفة والاندفاع» الأدبية. من كتبه «أفكار فى فلسفة تاريخ البشرية» (١٧٨٤ ـ ١٧٩١).

رأت الرومانسية الجرمانية فى الشعر والموسيقى طريق المعرفة الحقيقية، عن طريق الحلم والجنان، والسكر والنشوة، على أن تحيى من جديد وبطريقة معينة المبادئ والتعاليم الأولية القديمة ومواجهة الأصول فى حد ذاتها للروح السقراطية والفكر البرجوازى.

لم تكن الرومانسية مجرد حركة فى الفن، بل هى ثورة واسعة وعميقة جدًا لكل روح ولم يكن من الممكن عدم الاعتداء على القواعد نفسها للفلسفة العقلية. فقد وصلت الأشياء إلى حد بعيد جدًا حال دون أن تبدأ فى التراجع؛ فالحماس الملتهب للتقنيين بدأ يقاوم الشك فى أن ذلك النوع من الفكر يمكن أن يكون مشؤمًا للإنسان. أمام المتحف البارد للرموز الجبرية بقى الإنسان المادى الذى يسأل لماذا يستخدم كل جهاز التحكم العالمى الضخم الذى له سيطرة عالمية إذا لم يكن قادرًا على تخفيف ضيقه، أمام معضلات الحياة والموت.

طرحت مشكلة وجود الإنسان أمام مشكلة جوهر الأشياء، وأمام المعرفة الموضوعية طالبوا بمعرفة الرجل ذاته، معرفة مأساوية بسبب طبيعته ذاتها، معرفة لم يكن يستطيع اكتسابها بمساعدة العقل وحده، بل بالإضافة لذلك ـ وخصوصًا ـ بمساعدة الحياة نفسها والعواطف الخاصة التى يستبعدها العقل.

يسأل نيتشه إذا كانت الحياة يجب أن تسيطر على العلم أو العلم على الحياة، أمام هذا التساؤل المميز لعصره، أكد على أفضلية الحياة. إجابة نموذجية لكل الثورة الواسعة التى بدأت.

بالنسبة له، كما بالنسبة لكيركيغارد Kierdegaard كما بالنسبة لدوستويفسكى Dostoievsky حياة الإنسان لا يمكن أن تحكمها وتسيطر عليها الدوافع المجردة للعقل، بل دوافع القلب؛ فالحياة تتجاوز التخطيطات الجامدة، لأنها متعارضة ومتناقضة، ولا يمكن أن تسير بالمنطق، بل بغير المنطق. ولا يعنى هذا إعلان تفوق الفن على العلم من أجل معرفة الإنسان. وضع كيركيغارد قنابله عند أساس الكاتدرائية الهيجيلية، التى هى ذروة العقلية الغربية ومجدها، لكن عند الهجوم على هيجل يهاجم بدقة المذهب العقلى بأكمله، بقداسة ظلم الثائرين، متجاهلاً مميزاته وتنوعاته، إلى أن يصل ببساطة إلى السلوك المعقول فى النهاية. سيكون

هناك وقت، كما كان من قبل، لتعويض الأضرار الجانبية. ضد النظام، يدافع عن عدم القابلية لفهم الجوهر الإنسانى: فالكائن لا يمكن إجباره على قوانين العقل، إنه جنون دوستويفسكى الذى يوضح بحقائقه المظلمة، ذلك الذى أصابه مسّ من الشيطان (لكن من هو الرجل الذى ليس كذلك؟) الذى يقنعنا بأن الفوضى بالنسبة للإنسان هى فى كثير من الأحيان أفضل من النظام، والحرب أفضل من السلام، والذنب أفضل من الفضيلة، والهدم أفضل من البناء. ذلك الحيوان الغريب المتناقض، لا يمكن دراسته مثل المثلث أو كسلسلة من القياسات؛ هو ذاتى، وأحاسيسه هى أحاسيس وحيدة وشخصية. وقد عبّر باسكال بشكل مؤثر: عندما اعتبر الاستمرار قصير المدة لحياتى المستغرقة فى الخلود السابق والذى سيحدث لى، فى المكان الصغير الذى أشغله وحتى أراه، غارقًا فى الاتساع اللانهائى للأماكن التى أجهلها والتى تجهلنى، يدهشنى أن أرى نفسى هنا وليس هناك، لأنه لا يوجد سبب لكى أجد نفسى هنا أفضل بكثير من هناك، الآن وليس من قبل. مَنْ وضعنى هنا؟ بترتيب وتأمل مَنْ خصصوا لى هذا المكان وهذا الزمان؟" لا توجد إجابة حقيقية لهذه التساؤلات فى ظل النظام الذى إذا أراد فهم الإنسان باختصار فإنه يقضى عليه. إذن فالنظام يتم ترسيخه من خلال أسس عالمية، وهنا عبارة عن كائنات وجودية محددة.

هكذا، انصب العالم المجرد من جديد وبتوحش، فى الواحد المحدد.

لكن، فى الواقع، كانت توجد عند هيجل نفسه عناصر إنكاره، إذن فالإنسان لم يكن بالنسبة له ذلك الكائن الحقيقى الفاعل بذاته للإشراقيين، غريبًا عن الأرض والدماء، وغريبًا عن المجتمع ذاته وتقلبات الزمن، بل هو كائن تاريخى، يقوم على تكوين ذاته، ويحقق ما هو عالمى عن طريق ما هو فردى. وعلى الرغم من هذا المعنى التاريخى للإنسان، سيكون له رد فعل حقيقى ضد المذهب العقلى المتطرف عند تلميذه كارل ماركس Karl Marx بتحويل الإنسان ليس فقط إلى قضية اجتماعية "الرجل ليس كائنًا مجردًا، مختبئًا خارج العالم فالرجل هو عالم الرجال، والدولة، والمجتمع. وضمير الرجل هو ضمير اجتماعى: فرجل الحساب

كان مجردًا، لكن هو أيضًا مجرد ذلك الرجل الذى يعيش وحيدًا. وبتحوله إلى كائن حقيقى فاعل بذاته بواسطة التابعين للمذهب العقلى من جنس فولتير Voltaire(1) مجنون ببنية اجتماعية حولته إلى مجرد منتج لمصالح مادية، يعلن ماركس عن مبادئ لمذهب إنسانى جديد: الرجل يمكنه أن يغزو ظروفه "كرجل كامل" ثائرًا ضد المجتمع التجارى الذى يستخدمه.

من غير الضرورى لفت الانتباه إلى أوجه الشبه التى يظهرها هذا المذهب بالنسبة للنزعة الوجودية الجديدة التى، بعد هوسرل، ستتفوق على المذهب الذاتى لكيركغادر؛ واهتمامه بالإنسان المحدد، وتمرده على العقل المجرد، وفكرته عن الجنون، ومطالبته بالتدريب العملى على الحساب.

هكذا نجد أنفسنا من الخط المزدوج الذى يأتى من هيجل، وخط المذهب الذاتى المتطرف لكيركغارد وخط الاشتراكية لماركس، سنصل إلى موجز سيقدمه فلاسفة من أصل بل من أصول مختلفة فى زمننا، أى إن كانت الاعتبارات المتعلقة بهؤلاء المفكرين والتى سيكونها فلاسفة سيؤسسون باسم ماركس الفلسفة الكلامية فى روسيا فى عصر ستالين.

مع ذلك، يجب القول بأن شيئًا ما كان مفهومًا ضمنيًا فى المذهب نفسه لماركس. هذا الفيلسوف كانت له طبيعة مزدوجة، فمن جانب، حملته نزعته الرومانسية للولع بشكسبير Shakespeare وبكبار الشعراء الألمان، وهكذا مثل الإحساس بالحنين الشديد لقيم الفروسية التى دمرها مجتمع التجار الفظ، ومن جانب آخر كان له ذكاء عقلى قوى. أما بالنسبة للجوانب الأخرى، كان العلم يسيطر على كل شىء وكانت مكانته فى ازدياد مستمر: فكيف نندهش من أن الاشتراكية «الخيالية» لأسلافه، يعارضها ماركس بالاشتراكية «العلمية» المؤسسة

---

(1) فولتير (فرنسوا مارى أرواى) (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨)، Voltaire ولد فى باريس وهو مؤلف فرنسى من نوابغ زمانه. أقام فى بروسيا وسويسرا، و تزعم حركة الفلسفة المادية وقاوم رجال السلطة الدينية والمدنية ونقدهم بقلمه الرشيق اللاذع، و كتب فى الشعر والتاريخ والمسرح والمراسلة والفلسفة وأجاد فى أكثرها. من مؤلفاته المحاورات الفلسفية، و«كنديد»، و«زئير»، و«محمد»، و«شارل١٢» .

على جدلية مادية؟ كانت ممارستها تعنى تفوق الخبرة والفعل على العقل المحض وبهذا ابتعدت وخالفت معايير الإشراقية. لكن، من جانب آخر، كان يشارك مع أولئك الفلاسفة أسطورة العلم والنور ضد القوى المظلمة، لكن لكون هذه القوى لها أهمية كبيرة عند الإنسان فإنكاره لذلك العالم المقاوم للمنطق وحتى للجدل، يعنى أنه يرفض بدرجة كبيرة ذلك الإنسان المحدد الذى كان من جانب آخر يحاول إنقاذه.

ولم يكن ذلك كل شيء. فإذا صح أن العقل المحض يؤدى إلى نوع من الكائنات الحقيقية الفاعلة بذاتها بدلاً من الإنسان، فسيكون صحيحًا أيضًا أن العلم التجريبى المصنوع الذى يخرج من عقل أكثر خبرة، يؤدى أيضًا لتخطيط مجرد للكون ويقود الإنسان للجنون الذى لا مفر منه لمصلحة العالم الموضوعى. بهذه الطريقة، إذا كان من الحقيقى أن البطالة، والفقر، واستغلال طبقات اجتماعية أو دول كاملة بواسطة طبقات أو دول تتمتع بامتيازات، تعتبر شرورا متأصلة للنظام الرأسمالى، فمن الحقيقى أيضًا أن عيوبًا أخرى للمجتمع المعاصر ستبقى أيضًا فى حالة مجرد تغيير اجتماعى بسيط، لأنها خاصة بالروح العلمية وتعميم استعمال الآلات فى الصناعة: فتحويل الحياة إلى حياة ميكانيكية بالكامل، وتنظيم العمل العام والعميق للجنس البشرى الذى يسيطر عليه على نحو متزايد مسخ يبدو أنه يتحكم فى ضمائر الرجال فى جنة مظلمة. تلك العقلية العلمية ذاتها، وتلك الروح المحبة للتكنولوجيا، وذلك التأليه للماكينة والعلم، ربما لا نراه، بالمثل فى الولايات المتحدة الخاصة بروكفلر Rokefeller [1] ولا فى روسيا السوفيتية؟

فوائد عدم الفهم

ملحوظة جيدة لفان ويك بروكس Van Wyck Brooks أليس فعليًا أن الكتّاب الروائيين بوجه عام ينجحون بفضل إثارتهم وغضبهم؟

---

(١) روكفلر (جون) Rockfeller (١٨٣٩ ـ ١٩٣٧): صناعى أمريكى. من رواد الاستثمارات النفطية. خصص قسما من ثروته الضخمة لمؤسسات علمية وفنية.

نجح هاوثورن Hawthorne [1] فى تراب ورياح سالم. فلوبير، وستاندال، وسنكلير لويس Sinclair Lewis [2] ودرايزر Dreiser [3] هى أمثلة أخرى كثيرة. ألم تبين الروايات الأولى لهنرى جيمس Henry James أنه من الممكن تطبيق هذه القاعدة عليه أيضًا؟ بينما كان يتعامل مع أناس أصليين من أمريكا الشمالية، كانوا دائمًا يزعجونه، فكل شىء يبدعه كان جيدًا. كانت إنجلترا تعجبه كثيرًا جدًا ولهذا كان غروره اللاحق...

الناس الطيبة بصورة زائدة أو مثقفة جدًا تتعامل مع الواحد بنوع من الغرور بطريقة غير محسوسة، ويدخل الواحد فى جنة الأغبياء باستثناء جرعات صغيرة جدًا من «المجتمع الطيب» غير الملائم للكتّاب؛ لأنهم فى حاجة إلى أن يصبحوا غير مفهومين، يحتاجون لشىء وَعْر شديد من خلال الطقس الذى يحيط بهم...

فالأطفال لهم حق كبير فى عدم الفهم كما لهم الحق فى الفهم. الشىء نفسه يحدث مع الكتّاب والفنانين، وهذا هو أحد الأسباب التى جعلت إنجلترا شديدة الخصوبة فى النبوغ والعبقريات.

العلاقة بين المؤلف وشخصياته

قال لنا بعض المعاصرون لبلزاك إنه كان سوقيًا ومغرورًا، لكن ما هو صحيح أنه كان قادرًا على خلق شخصيات عظيمة لا تتناسب مع بلزاك الحقيقى (أو الظاهرى؟). فالشخصيات تنبع من قلب الكاتب، لكن يمكنها أن تتفوق عليه فى الطيبة، والسادية، والكرم، والبخل.

أنا مدام بوفارى، هل من شك فى هذا، لكن أنا أيضًا رودولف Rodolphe فى عدم قدرتى على تحمُّل المزاج العاطفى لإيما Emma لفترة طويلة، وأنا أيضًا م. هوميس M. Homais إذن، نزعتى الرومانسية البعيدة لم تنته بتحويلى إلى شىء هكذا مثل الكافر بالحب؟

---

(١) هاوثورن (ناثانيل) Hawthorne (١٨٠٤ ـ ١٨٦٤): أديب أمريكى. امتاز بنزعة تشاؤمية، واشتهر بقصصه ورواياته، منها «قصص محكية مرتين» والرسالة القرمزية.

(٢) لويس (سنكلير) Lews (١٨٨٥ ـ ١٩٥١) أديب أمريكى. اشتهر بروايات نقد اجتماعى ساخر، منها «بابسيت»، و«الميرغانترى». وحصل على جائزة نوبل ١٩٣٠.

(٣) درايزر (تيودور) Dreiser (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) أديب أمريكى، يعتبر رائد الواقعية فى أدب بلاده. من رواياته: «الأخت كارى» و«جنى جرهات»، و«مأساة أمريكية».

بقدر ما تبدأ شخصيات الرواية فى الانبعاث من روح المبدع، فإنها تبدأ فى التحول، من جانب آخر، إلى كائنات مستقلة؛ والمبدع يلاحظ فى دهشة مواقفها، وسلوكها، ومشاعرها، وأفكارها.

مواقف، وسلوك، ومشاعر وأفكار تصل بسرعة إلى أن تكون تمامًا على عكس المواقف والمشاعر والأفكار التى كانت لدى الكاتب أو التى كان يشعر بها عادة: إذا كانت روح دينية سيرى، مثلاً، أن واحدًا من تلك الشخصيات ملحد شرس؛ وإذا كان معروفًا بطيبته أو كرمه فى شخص آخر من هؤلاء الشخوص سيلاحظ فجأة أفعال الشر الأكثر تطرفًا والشقاء فى أعظم درجاته. والشىء الغريب هو أنه لن يشعر فقط بالدهشة، بل يشعر أيضًا بنوع من الارتياح الملتوى.

فلوبير، نصير الموضوعيين!

كان الجمهور الفرنسى ينتظر حينذاك ذلك النوع من ثربانتس على أن يصنع من الرومانسية المضجرة لروايات الحب ما فعله ذلك الكاتب بروايات الفروسية. وفلوبير أعد نفسه للتضحية، لا لأنه هو نفسه رومانسى بل لهذا السبب تمامًا، كالزاهد الذى يمكنه وضع قنبلة فى كنيسة فاسدة.

وهكذا يظهر واحد من أعند ألوان سوء الفهم للفن الروائى: وهو ما يتعلق بالموضوعية. أكثر عندًا من الرواية الجديدة [1] ونادى بفلوبير نصيرًا لها.

فلم يكن مذهلاً أن ذلك الوهم يتملك رجال تلك الفترة: فقد كان زمن العلم. إن ذلك الوهم يدعو الكتّاب الروائيين السفسطائيين لباريس الحالية، نعم فإن ذلك يعتبر مسليًا، لكن من اليقين أن الأخطاء تكون عادة أكثر إلحاحًا من الحقائق.

---

(١) الرواية الجديدة أو (Nouveau Roman): عنوان لاتجاه جديد فى الرواية ظهر بفرنسا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن ، ويقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالتحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها. وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية مثل وصف جدار من الطوب مثلاً وصفا دقيقا أو رائحة حساء البصل أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة من الناس من غير أى توجيه أو تعليق من قبل المؤلف، تاركة للقارئ حرية تكوين انطباعه الشخصى عما يقرأه.

مسكين فلوبير. الرجل الذى قال شخصيات رواياتى الخيالية تؤثر فىّ، أو بالأحرى تلاحقنى، أو أنا فى داخلها فيما يتعلق بالأشياء الأخرى، فالمبدع موجود فى كل شىء، ليس فقط فى شخصياته: فقد اختار تلك الدراما وذلك الموقف، وذلك الشعب، وذلك المشهد.

وعندما يكتب: أما فيما يتعلق بذكرى رودولف، فقد أدخلته أعماق قلبى، وبقى هناك تحيطه هالة من السكون والصبغة الرسمية كأنه مومياء فى قبر، هل المسكينة إيما Emma تكون هكذا قادرة على وصف موت مشاعرها؟

أدب مُشْكِل ـ أدب مجانى

مشكلة	لعب
حياة	كلمات
نبرة ميتافيزيقية	نبرة جمالية
إنتاج	لامبالاة
عُرى	بذخ
روح قتالية	روح مهذبة

رعشة الكتابة

«لم أشرع فى كتابة عمل إلا وأنا أرتجف، فكلما تقدمت فى الكتابة ارتعشت، وأعيش فى رعشة الكتابة، فطول عملية التأليف، كلما تقدمت الكتابة ازداد خوفى ورعشتى» (بيغى Péguy) .

قلق وأدب وطنى

على مدار السنوات الأخيرة، فى هذه العقود من الكرب والحزن، فكرت أن الأدب القومى ليس كذلك لأنه يلجأ إلى خصائص خارجية من الملابس أو اللغة، ويمكن أن يكون أدبًا قوميًا بمعناه العميق، أدبًا يعبر عن ارتباكنا. فإذا كانت المشكلات الأخيرة للإنسان دائمة (مشكلات فنائه الأساسى، بسبب عدم كماله

الأرضى)، فتلك الفظاعة الخاصة بالوحدة والخاصة باليأس تظهر فقط فى ليلة مزعجة لإحدى الأمم.

هكذا مثل النضج عند الرجل يبدأ عندما ينتبه إلى حدوده، والنضج عند الأمة يبدأ عندما تدرك ضمائرها المشرقة أن الكمال اللانهائى ليس كذلك، مثلما يعتقدون أنها مزودة به، فالأمر ليس كذلك؛ وكما فى أمم أخرى، مثل كل الأمم، مميزاتها وخصائصها متحدة بشكل حتمى مع عللها الفارغة، علل لا يمكن للبشر الشرفاء إلا أن يعترفوا بها ويخجلوا منها. أعتقد أننا من أجل هذا السبب بدأنا فى الحقيقة أن نكون أمة ناضجة. وفى نهاية الأمر سيحصل كل رجل على الوجه الذى يستخدمه مع مرور السنوات (حيث يكون هذا الوجه ليس فقط من لحمه بل ومن روحه، وشجاعته وجبنه، وعظمته وفقره)، وأخيرًا وطننا لديه، فى نضجه، الوجه الذى كان ينبغى أن يكون لديه، الوجه الذى شكّله الجميع وشكّله كل واحد منا على لحمه الحى: سياسيون أو فنانون أطهار، قوادون وأرباب عائلات شرفاء، مليونيرات وعمال بسطاء، ملحدون ومؤمنون. بحيث إنه إذا استطعنا استعادة فضائله، فلا أحد يستطيع أن يعلن أنه لا ذنب له فى عيوبه، إلا أن يكون وغدًا.

حزن، واستياء وأدب

لابد من وجود دول قليلة فى العالم تكرر فيها الإحساس بالحنين فى كثير من المرات: عند الإسبان الأوائل، لأنهم كانوا يشتاقون إلى وطنهم البعيد؛ ثم عند الهنود، لأنهم كانوا يتشوقون لحريتهم الضائعة وفهمهم الخاص؛ وبعد ذلك، عند رعاة البقر فى أمريكا الجنوبية الذين ارتحلوا بسبب حضارة الوافدين[1] فأصبحوا منفيين فى أوطانهم، يتذكرون العصر الذهبى لاستقلالهم الوحشى؛ فى آن واحد، عند أرباب العائلات الكبار لأبناء الأوربيين فى المهجر، لأنهم كانوا يشعرون بأن ذلك الزمن الجميل زمن الكرم والنعم قد حلت محله الحياة المادية الشرسة؛ وفى النهاية، عند المهاجرين لأنهم كانوا يفتقدون وطنهم الأوروبى،

---

(١) المقصود بالوافدين فى النص هم كل هؤلاء الذين لا يتحدثون اللغة الإسبانية، ولهذا استعمل الكاتب كلمة gringo ، وهو لقب يدل على الاحتقار والسخرية ويطلق فى أمريكا الجنوبية على غير الناطقين بالإسبانية وعلى لغتهم، وخصوصا على الوافدين من أمريكا الشمالية.

وعاداتهم التى ترجع إلى آلاف السنين، وأعياد الميلاد المجيدة بجليدها بجوار المنزل، وحكايات ديارهم. فى هذا البلد المفرط فى التقليد كانت توجد لحظتان رئيسيان بالنسبة للحزن الأرجنتينى: الأولى، من الدهشة أمام المفكرين الأوربيين الذين كشفوه لنا؛ والثانية، فى الوقت نفسه تقريبًا، ولها رد فعل عنيف، وهى بسبب أحد المظاهر المتعددة لشعورنا بالانحطاط. كما لو كان من الأكرم الشعور بالسرور، وبالتحديد، كما لو أن حزننا لم يكن مظهرًا لصفة ممتازة لضميرنا: حسنًا لو كان الأمر كذلك مع كل ما يحدث لنا لكان لدينا بالإضافة لذلك سهولة فى الشعور بالبهجة! من جانب آخر، فالأصالة قد تم إثباتها من خلال أن أفضل إنتاجنا الأدبى حزين، وسوداوىّ أو متشائم: منذ إرنانديث Hernández وحتى بورخيس Borges وماريشال Marechal ، ومرورًا ببايرو Payró ولينتش Lynch وغويرالديس Guiraldes وأرلت Arlt . كل مرة نتعمق فيها، نعبّر عن تلك النغمة من المشاعر. كل مرة، مجبرون بواسطة النظريات أو تبادل الاتهامات، نحاول أن نكون مبتهجين فنقدم فى كتبنا عرضًا قبيحًا ومفتعلاً مثلما يحدث عندما يحاول رجل أرجنتينى أن يتسلى فى ملهى ليلى.

مثل الروسيين فى القرن الماضى، يبدأون فى الضحك والشراب، وينتهون بالبكاء والشراب؛ عندما لا ينتهى الواحد منهم بتحطيم كل شىء يصل إلى يديه.

ذلك النوع من المشاعر، الطبيعية جدًا والساذجة التى تظهر فى تلك الضاحية من الأدب وهو التانجو الذى يشير إلى اتجاه ميتافيزيقى للرجل الأرجنتينى المعاصر يجب البحث عن أصوله فى ذلك الإحلال المتكرر للرتب والقيم، لكن أيضًا يوجد له مكان عميق كان يلائمه: الصحراء.

فمنذ البداية، عندما وصلت الدفعة الثانية من الناقمين الإسبان لتجريب حظهم فى هذه الأراضى الشاسعة الخالية، فى ذلك المنظر الطبيعى المجرد والحزين، بدأ يتكون ذلك الاتجاه نحو التحفظ والصمت الذى تكّون أخيرًا فى شخصية رعاة البقر فى أمريكا الجنوبية، فليس من المصادفة أن الديانات الكبيرة

المجردة للغرب ولدت فى الصحراء، عند رجال منعزلين كان يواجههم من العدمية ذلك المجاز المتعلق بالعدمية وما هو مطلق وهى البطحاء دون ميزات.

فظهر هذا أيضًا من انكسار النفس فى السهول المترامية الأطراف تلك النزعة الدينية وتلك الكآبة الجوهرية عند ابن البلد الذى يحزن عند سماعه لرقم أو لإنسان حزين، وقد أضيف لهذا بعد ذلك، عندما فتحت الدولة أبوابها للهجرة، فكان الشعور بالنفى فى أرضه الخاصة، هو ما وصفه إيرنانديث Hernendez على نحو مثير للشجن فى قصيدته. ومع التطور الصاخب المشوش والمادى لبوينوس أيرس، ومع الفساد والرشوة للسياسيين فيها، ومع الوصولية والوقاحة لمنتفعيها، اشتدت خطورة ذلك الاتجاه عند الأرجنتين، وعقّده، زيادة على ذلك، الاستياء الاجتماعى المُعقّد الذى سيتحول غالبًا إلى ما يمكننا أن نسميه باستياء ميتافيزيقى.

ما يتعلق بالاستياء هو شىء آخر يثير نقاد اليسار أنفسهم وهو ما أشرت إليه من قبل، أظن ذلك لأنه يبدو وكأنه يضيف للمطالب الاجتماعية العادلة إحساسًا يفتقر للشرف. الحقيقة أن الشر وكل مظاهره أو اشتقاقاته هى فى نهاية الأمر المحرك الذى يدير التاريخ، وأعتقد أنه برسالة الخير المطلق والبسّام وحدها مثل بوذا Buda (١) الذى يرى سُرّته، دون الشر الذى يوضع أمامه ويبدأ فى محاربته، سيكون لهيغل قليلاً جدًا من التصورات لتحريك مجموعاته الثلاثية إثر الفكرة المطلقة. رفض الامتعاض ممكن أن يكون لطيفًا فى الأرجنتين، لكن له عيبا صغيرا وهو أنه مزيف تمامًا. وأيضًا فى هذا فإن أفضل أدبنا يعطينا الشهادة التى لا تدحض: من مارتين فييرو Martín Fierro وحتى منولوجات إردوساين Erdo-sain ومرورًا بالحوارات الشرسة الأمريكية.

فالاستياء يأتى من بعيد جدًا وكان له تطور معقد. عندما ظهر فى عام ١٨٧٢ المارتين فييرو حينذاك أخذ الحقد الذى كانت له تبريراته عند رعاة البقر شكلاً

---

(١) بوذا: حكيم هندى أسس مذهب البوذية ضد البرهمانية القرن فى ٥ ق. م. وتعد فلسفته مثالية تقوم على عيشة الألم والزهد والتجرد من الأنانية والشهوات للوصول إلى الفناء التام أو النرفانا، وينتشر أتباعه فى الصين واليابان والهند الصينية وكوريا والتبت ونيبال.

ضد حكم الأقلية الأجنبية الداخلة فى بوينوس أيرس، والتى، لسبب تاريخى أو دون سبب، حكمت عليهم بالبؤس، والإجرام والنفى داخل وطنهم نفسه؛ مضطهدين من المزارع الأمريكى، ومن شبكة السلك الشائك ومن القطارات. وبقليل من إثارة المشاعر، وصف إيرنانديث مشاعر ذلك الملتقى التاريخى. فى اللغة الأمريكية، يرسم فلورنثيو سانشيث Florencio Sánchez شرقى أبيض، (وبالتالى هو أحد أبناء الأوروبيين فى أمريكا اللاتينية بسبب أصل مشترك) بفظاظة الحقد العنيف لابن البلد ضد الدخيل الثرى، وكان عنيفًا لدرجة الظلم.

من الغريب والمتناقض للعملية هو أن ذلك الامتعاض لراعى البقر يرتبط بشكل جدلى باستياء الرجل الأمريكى نحو الطبقات المسيطرة، من ذلك الارتباط تظهر بقدر جيد سيكولوجية الرجل المحروم فى زمننا المعاصر؛ لأنه يجب ملاحظة أن حكم الأقلية التى تنتمى إلى بوينوس آيرس كان ولا يزال مقلداً لطرق الأجانب، متعلقًا بتلك الرتب الأوروبية التى جعلها الإفراط فى تقليد البرجوازية العليا والأرستقراطية فى فرنسا وإنجلترا، وحتى الثقافات الخاصة بالنخبة فيهما.

وذلك، عن طريق القناة المزدوجة للتكوين الفكرى لوجهائنا وعن طريق سلالات الماشية وتربيتها لدينا. بينما كانوا يحتفظون بنوع من الازدراء الظاهر بسبب المهاجرين الإيطاليين أو الإسبان الذين تضاعف عددهم بشكل كارثى لدرجة أنهم أصبحوا أكثر من عدد سكان إقليم البلاتا. تظهر فى آراء إحدى شخصيات أبطال وقبور، فى صورة كاريكاتورية، هذه الازدواجية الرقيقة، عن عمد بسبب الألقاب.

فى مثل هذه الظروف، بين عامى ١٨٥٣ و١٩١٠ تتشكل الأرجنتين الجديدة من الهجرة. الهجرة التى ستزود بمادة بشرية كلاً من أغادير الساحل ومصانع بوينوس أيرس، وبيوت الدعارة بها ومسارحها الشعبية (١) .

---

(١) المقصود بها هى المسارح التى تعرض فيها المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد.

وهكذا يظهر فى الوجود ذلك الأرجنتينى الجديد ساكن الضواحى[1]، حيث يلتقى الأمريكان الفقراء مع أبناء المهاجرين الأوروبيين الذين يسكنون الضواحى (رعاة البقر الحاقدون، العائدون من المنفى فى سهول أمريكا الجنوبية)؛ وهو نوع غير معروف حتى ذلك الحين، مائل للحب الذى يحصل عليه فى بيوت الدعارة والأغنية العاطفية، هجين غريب وخليط غنى من رجل نابولى ومن رجل متحفظ وهو "ابن البلد"، من أعظم إبداعاته وأكثرها أصالة ذلك التانجو الذى يذكّر بالموسيقى المنسوبة لسهول أمريكا الجنوبية مثلما يتذكّر العرّاب الجدّ الأوروبى العجوز الذى يعيش فى أمريكا الجنوبية، ولكن سرًا يشعر بالحنين لوطنه الأوروبى عن طريق ألحان آلاته الموسيقية.

بينما كانت تلك العملية المتناقضة تحدث فى المدن الكبرى للمهاجرين فى المراكز الداخلية، فإن الهوة قد تفاقمت بين الطبقة الأرستقراطية وجمهور العمال البسطاء والهنود من السكان الأصليين الذين بدأوا يفقدون الميزات القليلة التى كان يشملها النظام البطريركى. بتلك الطريقة، فقد أضيف إلى الاستياء الذى يتكرر جيلاً بعد جيل للرجل الهندى المقهور حنق العامل الحديث نحو أصحاب الأعمال الأقوياء.

العملية لا تنتهى هنا، حيث أخذت قطاعات جديدة فى الانضمام إلى الجمهور الحانق، ذلك أن هذا النوع من التفاعل النفسى يحدث على وجه الخصوص بسبب التغيرات الاجتماعية، وقد عانت دول قليلة فى العالم من تغيرات تصيب بالدوار الشديد مثلما حدث فى هذا البلد خلال مائة وخمسين عامًا من التاريخ.

عندما رأى رجالنا التابعون للمنظمة [2] أن السلطة أصبحت بين أيديهم، حاولوا تطبيق الأفكار عمليًا، تلك الأفكار التى كانوا يهتفون بها فى صراعهم

---

(١) المقصود بساكن الضواحى هو أيضًا ساكن الأحياء الشعبية والضواحى المنتشرة حول العاصمة.

(٢) وهى المنظمة الوطنية المقصود بها هى تلك المنظمة التى ظهرت بين عامى (١٨٥٢-١٨٦٠)، وقد ظهرت فى أعقاب انفصال الأرجنتين عن التحالف الذى ظهر فى أعقاب انهيار ريبادابيا Rivada-via، بسبب حربه مع البرازيل (١٨٢٥-١٨٢٨) الذى أرسى قواعد الدستور فى بوينوس أيرس (١٨٢٦). وقد وافقت المنظمة على دستور جديد عام ١٨٥٣، والذى أقر بإنشاء دولة اتحادية لها سلطة تنفيذية وطنية قوية، واختارت أوركيثا Orquiza رئيسا (١٨٥٩-١٨٦٠)، وقد انتهت الحرب بين بوينوس أيرس والتحالف بعودة بوينوس أيرس، وهو ما أكد على سلطة الرئيس أوركيثا.

الطويل ضد روساس Rosas [1] وكانت تتكون من فتح الأبواب للهجرة ولرؤوس الأموال الأوروبية على نحو جيد.

بتلك الطريقة اعتقدوا أنهم يؤكدون ما كان ممكنًا من قبل، وهى سلطة المبادئ المدهشة للحضارة. وهكذا، بجانب المهاجرين، وشبكات الأسلاك الشائكة والقاطرات، توافدت رؤوس الأموال الإنجليزية. الاختراق والتوغل دون إشراف ودون تحكم وضبط وأخيرًا سيطر وأفسد حياتنا السياسية، واشترى ضمائر، وشوه الاقتصاد الوطنى لمصالحه الخاصة، وقضى على الصناعة الإقليمية، وأثر على وطنيتنا المبتدئة على نحو فظيع، ومن هنا ظهرت روايات مثل البورصة ودون اتجاه، حيث كانتا دليلاً دامغًا على تلك الأزمة.

وهكذا، بينما كان فى روايات وقصص أخرى يمتدح بلا قيود الثقافة والحضارة الأوروبيتين، فى ذلك النوع من الأدب المُشكل ظهر الجانب المضاد للعملية.

يمكن القول بأن تلك العملية لا تتوقف وأنها، بطريقة معينة، بلغت ذروتها ابتداء من عام ١٩٣٠، تاريخ يشير إلى نهاية الليبرالية وبداية الأزمة الوطنية الكبرى والتى ما زلنا نعيشها. تشكّلنا روحيًا أنا وكتّاب مثلى وسط مثل هذه الفوضى وقصصنا الخيالية تكشف، بطريقة ما أو أخرى، عن مأساة الإنسان الأرجنتينى المعاصر.

هكذا مثل خوسيه إيرنانديث José Hernández الذى استطاع أن يعبر عن تلك المشاعر المعقدة عند راعى البقر فى جيل السبعين، ولا أحد مثل أنريكه سانتوس ديسثيبولو Enrique Santos Discepolo استطاع أن يظهر بصورة فظة جدًا تلك النوعية من رجال الشوارع فى أيامنا.

---

(١) روساس Rosas (١٨٢٩-١٨٥٢) سيطر على الحكم فى بوينوس أيرس ودفع هيمنته على البلد، المتحد بالفعل، مع أنه ليس كذلك، بسبب الحصار الفرنسى، والفرنسى الإنجليز (١٨٤٥-١٨٤٨) والذى كان يطالب بحرية الملاحة فى نهر البلاتا. قلّصت سياسة القمع ضد معارضيه فى بوينوس أيرس، والمواجهة مع زعماء الساحل. من وضع روساس الذى أسقط وأطيح به بواسطة تحالف تام بين أنترى ريوس Entre Rios وكورينتيس Corrientes ومنتفيديو والبرازيل عام ١٨٥٢.

يقول لنا عاشق التانجو، هذا الوجودى، فى إحدى أغنياته العظيمة إن «العالم كان دائمًا قذرًا»، كان موجودًا دائمًا « الكرماء وأصحاب المذاهب فى السياسة والأخلاق والمحتالين والسعداء والناقمين، والقيم والنفاق»؛ لكنه يعتقد بمرارة عميقة وخيبة أمل أن «القرن العشرين هو انتشار لنوع غريب من الشر»:

نعيش ممرغين فى الحلوى

وفى الوحل ذاته الكل ملطخ

أصبح اليوم الشىء نفسه أن يكون المرء معتدلاً مثلما يكون خائنًا، جاهلاً أو عالمًا، مثلما يكون كريمًا أو نصابًا، أو أن يكون حمارًا أو أستاذًا عظيمًا. ويشكو:

يا لقلة الاحترام،

ويا للاستهانة بالعقل!

أى واحد أصبح سيداً،

وأى واحد أصبح لصاً.

وأصبح مختلطًا ستافيسكى Stavisky مع السيد بوسكو Bosco والميجنون Megnon ، والسيد تشيتشو Chicho ونابليون Napoleon ، وكارنيرا Carnera والقديس مارتين San Martín.

كم من مرارة توجد فى أبيات شعره الشعبى، كم من أمل رقيق وضائع من أجل البشر، ومن أجل الحياة، ومن أجل الوطن الذى تحول إلى خرقة ملوثة بالدموع والطين!

مثلما فى النافذة الزجاجية الفاضحة الخاصة بالمقايضات اختلطت الحياة، وجرحت بحسام بلا التواء

ترى بكاء الإنجيل من شدة الحرارة والألم.

بينما كان أنريكه سانتوس ديسثيبولو يسحب وراءه فى شارع كورّينتس Corrientes (١) احتقاره اللانهائى للجنس البشرى، وحبه اللانهائى - ذلك الخليط المتناقض من الاحتقار والحب يمكن أن يوجد فقط عند نوع معين من القديسين - كتب روبرتو أرلت Roberto Arlt رواياته التى يعتقد البعض أنها روايات تهتم بوصف التقاليد، ولكن فى الواقع هى سحرية ومبالغ فى خيالاتها المتعلقة بإنسان ممزق بسبب الشر الميتافيزيقى. وبينما كان هذان الجنيان للنهر يحرران بطريقتهما معاهدة اليأس، خرج فنان آخر من الطبقة العليا، متألمًا، استطاع أن يمزق لغته المفرطة فى العناية بالأسلوب ليعبّر، من خلال الأسطورة، عن قلقه البالغ؛ فلم يكن غويرالديس Güiraldes عظيمًا أيضًا لأنه كتب واقعًا حالمًا وفلكلوريًا بل لأنه عرف كيف يكشف، عن طريق أسطورة جميلة، القلق الوجودى للإنسان الأرجنتينى المعاصر.

هكذا مثل الاضطرابات الجيولوجية العنيفة التى تكشف بشكل عنيف الأسرار فى جوف الأرض، تظهر الكوارث الاجتماعية ما هو كائن فى الطبقات الأكثر خفاءً عند الإنسان، لأن طبيعة الرجل لا تظهر بشكل مجرد بل عن طريق ظروف معينة، الوجود فيها له مكان. وطننا، المهتز من جذوره بسبب التقلبات الاجتماعية، على ما يبدو تقرر له أن يظهر من خلال أدب له نبرة ميتافيزيقية.

عن الكلمة الميتافيزيقية

ربما هى إحدى الكلمات التى تحدث أكبر مقاومة عند الماركسية، خصوصًا فى تلك الماركسية التى استمرت متصلبة فى مرحلة أولية، ورفضت قبول ذلك الحوار الذى كان يدعمه أرنست فيشر Ernest Fischer على أنه ينبغى أن تستمر مع الكلمات التى تأتى من التيارات الأخرى للفكر المعاصر.

وكما يؤكد ميرلو بونتى Merleau Ponty أن الميتافيزيقا، مقتصرة من خلال مذهب كانت Kant فى الفلسفة على نظام المبادئ التى يستخدمها العقل فى بناء

---

(١) كورّينتس: تعنى تيارات.

العلم أو العالم الأخلاقى، مع أنها مرفوضة جذريًا فى ذلك الاستخدام من خلال الفلسفة الوضعية، ولم تترك التغاضى عن نيل حظ من الحياة فى الأدب غير القانونى، وفى ذلك الموقف يعود النقاد اليوم للتنازع معها، بصورة حتمية. عند ريمبو Rimbaud [1] صاحب إتيمبلة Etiemble وجوكلير Gauclere على سبيل المثال، نقرأ ما يلى: الميتافيزيقا ليست بالضرورة اتحاد مخادع من الأشياء غير الظاهرة؛ ريمبو، أكثر فعالية من غيره شعر بذلك هكذا، فأعاد بناء ميتافيزيقا لما هو محدد، ورأى الأشياء فى ذاتها، والأزهار فى ذاتها.

يمكن استنتاج أن الميتافيزيقا هى طريقة حرة فى استخدام كلمات فى حد ذاتها بشكل مفرط مثل ظاهرة وشىء، ومن الممكن النقاش حول الإمكانية ألتى يملكها الفن للوصول إلى المطلق.

سأقول هنا فقط إن كلمة ميتافيزيقا تستخدم المعنى نفسه الذى أعطاه لها سارتر فى الكائن والعدم وهذه الكلمة مرتبطة بالماهية المحددة للإنسان. والماهية المحددة - درجة ومقولة أساسية ليس فقط للوجودية بل للماركسية - لا يبدو أنه من الممكن إدراكها بواسطة الفكر المحض، وأنها، على العكس، يمكن الحصول عليها بواسطة النشاط الكامل للروح الإنسانية، وخصوصًا بواسطة العمل الفنى.

لهذا يجب ألا نندهش من أن الفلاسفة، عندما أرادوا حقًا تناول المطلق، كان عليهم أن يلجئوا إلى الفن. فى حالة الوجوديين، رأوا أنفسهم مضطرين لكتابة روايات وأعمال مسرحية. لكن أيضًا عند أولئك الفلاسفة الذين سبقوا الوجودية يمكننا أن نلاحظ الدافع نفسه: أفلاطون لجأ إلى الشعر والأسطورة ليكمل وصف الحركة الجدلية التى تقودنا نحو الأفكار؛ وهيجل يستخدم الأساطير مثل أسطورة دون جوان وأسطورة فاوستو ليجعل مأساة الضمير التعيس من الممكن إدراكها بديهيًا، وهى مأساة يمكن أن تجد معناها فقط فى العالم المحدد والتاريخى الذى يعيش فيه الرجل.

---

(١) ريمبو (أرتور) Rimbaud ١٨٥٤-١٨٩١: شاعر فرنسى. بدأ ينظم الشعر الموزون "المركب السكران". عاش مع صديقه فرلين فى لندن وبروكسل ثم اختلفا اختلافا عنيفا فعبر عن ثورته بقصائد نثرية «فصل فى الجحيم». وعاش مرحلة مغامرات وتشرد انتهت بموته. من نثره وشعره الحر «إيحاءات» ١٨٨٦. تأثر به الشعر الرمزى الحديث.

فى النهاية، وكما يأتى مؤيدًا من الوجودية، فإن وجهة النظر الميتافيزيقية هى ربما وجهة النظر الوحيدة التى تسمح بتوفيق الماهية المحددة للإنسان، وعلى وجه الخصوص الشكل الوحيد للتوفيق بين ما هو نفسانى وما هو اجتماعى.

ماهية يظل فيها الرجل معروف ببعده الميتافيزيقى، وبذلك المجموع من الصفات التى تميز الطبيعة الإنسانية: قلقه المطلق والرغبة فى السلطة، والدافع للتمرد، والضيق أمام الوحدة والموت. صفات، مع أنها ظاهرة عند الرجل المحدد بزمان ومكان، فإنها تملك بقاء الرجل فى كل الأوقات والمجتمعات. لهذا السبب، فإن المجتمعات التى ظهرت فيها مع أنها قد اختفت وكانت من مظاهرها بشكل ما، فإنها لا تزال تؤثر فينا وتهزنا الأعمال الدرامية لسوفوكليس Sophocles [1]. ربما هذا هو الشرح الوحيد الصحيح لتلك المشكلة التى طرحها ماركس Marx لكنه بلا جدوى، ربما بسبب رفضه لقبول قيم ما بعد التاريخ عند الرجل.

مأساة الكائن

ما يقوله جسبارس Jaspers يمكن تطبيقه على الرواية تمامًا:

الوجود يعتبر غزوًا. وطريقته الأساسية هى «أن يكون فى حالة دفع». وإيقاعه الخاص هو الأزمة، وهى حركة مستمرة من المد والجزر، ومن الفشل والانتصار. يمكنه فقط أن يلجأ للراحة من أجل الهم، وللاستسلام من أجل التحدى، وللإيمان من أجل الفضيحة. الحياة الروحية هى عاصفة مستمرة من التناقضات، تتحطم أطرافها بسرعة شديدة، فيما بينها، كما أنها تنفصل حتى الانقطاع. الكائن ينبغى عليه أن يحتفظ بوحدة المتناقضات من خلال مجهود من التوتر المؤلم، والمستمر بشكل مطلق.

غموض الرواية

توجد أسباب مختلفة تجعل الرواية فى عصرنا أكثر غموضًا وتقدم صعوبات أكثر فى القراءة والفهم عن الرواية فى عصور سابقة:

---

(١) سوفوكليس (٤٩٦-٤٠٥ق.م): شاعر ومسرحى يونانى. من مآسيه: «أنتيغون»، و«أوديب ملكا»، و«إليكترا».

١ ـ وجهة النظر لم يعد موجودًا ذلك الراوى الذى يشبه الإله الذى كان يعرف كل شىء وكان يوضح كل شىء. الآن تكتب الرواية من منظور كل شخصية، والواقع الكامل يأتى من تشابك الروايات المختلفة، غير المترابطة دائمًا ولا وحيدة المعنى. فلها غموض مثل الحياة ذاتها.

٢ ـ لا يوجد زمن فلكى، يكون هو الزمن نفسه بالنسبة للجميع، بل أزمنة داخلية مختلفة.

٣ ـ لا تمنح ذلك المنطق الذى كانت تمنحه الرواية القديمة التى كتبت تحت تأثير الروح العقلانية.

٤ ـ هجوم اللاشعور واللاوعى، والعوالم الغامضة بامتياز.

٥ ـ الشخصيات لا يشار إليها بل تتصرف فى وجودنا، وتظهر من خلال الكلمات والتصرفات، فعندما لا تكون مصحوبة بتحليل أو وصف داخلى، تكون غير واضحة وغامضة.

وفى مثل هذه الظروف، يظل العمل غير تام ولكنه بدقة له نهاية أو تطور عند القارئ: فالإبداع يمتد فى روح القارئ.

استعادة الجسد

تأسست العصور الحديثة على العلم، ولا يوجد علم إلا ما هو عام، لكن كما أن الاستغناء عما هو خاص يعتبر بمثابة القضاء على ما هو محدد، فالعصور الحديثة بُنيت وهى تقضى فلسفيًا على الجسد.

وإذا أبعده الأفلاطونيون لأسباب دينية وميتافيزيقية فالعلم فعل هذا ببرود لأسباب معرفية.

من بين غيرها من الكوارث للإنسان، هذا الإبعاد أكد على وحدته؛ لأن الإبعاد المتعلق بالمعرفة ودراسة الانفعالات والعواطف، والقبول الوحيد للمنطق العالمى والموضوعى حوّل الإنسان إلى شىء، والأشياء لا تتواصل: فالبلد الذى فيه أعلى نسبة اتصال إلكترونى هو أيضًا البلد الذى فيه الشعور بالوحدة والعزلة يكون أكبر عند البشر.

اللغة (لغة الحياة، وليس لغة الرياضيين)، تلك اللغة الأخرى الحية وهى لغة الفن، والحب والصداقة، هى كلها محاولات جمع تقوم بها الأنا من جزيرتها كى تتجاوز وحدتها.

تلك المحاولات ممكنة بين البشر، ولا يتم هذا بواسطة الرموز المجردة للعلم، بل بواسطة الرموز المحددة للفن، وعن طريق الأسطورة والخيال: فهى رموز عالمية محددة.

وتسير جدلية الوجود بحيث إنه كلما وصلنا إلى الآخر تعمقنا أكثر فى ذاتنا. لم نرغب فى القول بأن العصور الحديثة تجاهلت الجسد، بل إنها انتزعت منه القدرة على الإدراك: طردته إلى مملكة الموضوعية الخالصة، دون أن تنتبه إلى أنها بهذا التصرف حوّلت الإنسان نفسه إلى شىء، إذ إن الجسد هو الغذاء المحدد لشخصيتها. هذه الحضارة، الفاصلة، فصلت كل شىء عن كل شىء: فصلت الروح عن الجسد أيضًا. وبنتائج رهيبة. تأمل فى الحب: فجسد الآخر هو شىء، بينما الاتصال يتم مع جسد واحد فلا يوجد إلا شكل واحد من الاستمناء، فيمكن للأنا أن تخرج من ذاتها، وتتجاوز وحدتها وتحصل على المخالطة، فقط عن طريق العلاقة بين تكامل الجسد والروح، ولذلك فالجنس الخالص يعتبر شيئًا محزنا، لأنه يتركنا فى عزلتنا الأولى مع ثقل المحاولة الفاشلة.

وهكذا يفسر بأنه، على الرغم من أن الحب كان أحد الموضوعات المركزية لكل الآداب، ففى عصرنا يكتسب الحب فى الأدب منظورًا مأسويًا وبعدًا ميتافيزيقيًا لم يكن لديه من قبل: فهو ليس عبارة عن الحب المهذب فى عصر الفروسية، وليس الحب الدنيوى للقرن الثامن عشر.

كان استعادة الجسد من خلال عمل الفلسفات الوجودية يعنى إعادة تقييم ما هو نفسانى وما هو أدبى على ما هو تصورى فقط. إذن الرواية يمكنها أن تعطى سعة متكاملة فقط للفكر المجرد، وللمشاعر والعواطف، وللحلم والأسطورة. وبكلمات أخرى: دراسة المجتمعات البشرية الحقيقية (ما وراء الطبيعة وما وراء المنطق) يمكن تحقيقها فقط فى الرواية، وهذا واضح، طالما وسّعنا الجنس دون

الشعور بالذنب الذى يأتى من حب الجدل الأدبى أو من الاستخدامات الخاطئة لروح العلم.

جسد وروح وأدب

ذكرتُ الأهمية القصوى التى وصف بها نيتشه الحياة، ففى ذلك الاختيار يلخص الثورة التى تطلق على المذهب الفلسفى والذى يجعل الإنسان مركزًا للكون فى عصرنا؛ فالمركز لن يكون بعد ذلك هو الشىء أو الشخص المهم، بل سيكون الإنسان فى حد ذاته، بوعى جديد للجسد الذى يغذيه. بلغ المذهب الحيوى عند نيتشه الذروة فى الفلسفة الظاهرانية الاجتماعية دون التنازل عن التكامل التام للإنسان.

عند هايدجر Heidegger [1] فى الواقع، معنى أن يكون الإنسان إنسانًا هو أن يوجد فى العالم، ويكون ذلك ممكنًا بواسطة الجسد، فالجسد هو مَنْ يحدد شخصيتنا، وهو مَنْ يعطينا منظورًا عن العالم، انطلاقًا من "الأنا وهنا".

لم يعد الملاحظ المنصف وكلى الوجود يأتى من العلم أو من الأدب بشكل موضوعى، بل من هذه الأنا المحددة والمجسمة فى جسد واحد. فى ذلك الجسد الذى يحولنى إلى «كائن يموت»، من حيث الأهمية الميتافيزيقية للجسد.

هذا التحديد فى الفلسفة الجديدة ميز دائمًا الأدب الذى لم يتخل قط عن جعل الإنسان مركزًا للكون، مع أن الكثيرين من القائمين على تطبيق النظريات أرادوا ذلك بشكل متناقض. هذا التحديد أعاد للإنسان طبيعته المأساوية الحقيقية.

فالوجود يعتبر مأسويًا بسبب ازدواجيته الجذرية، وبسبب الانتماء فى الوقت نفسه لمملكة الطبيعة ومملكة الروح: فبما أننا جسد فإننا طبيعة، وبالتالى، هالكون ونسبيون؛ وبما أننا روح فإننا نشترك فيما هو مطلق وما يتعلق بالخلود؛

---

(١) هايدجر (مارتن) Heidegger (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) فيلسوف ألمانى. من مؤسسى الفلسفة الوجودية التى يتبناها سارتر. من كتبه «الوجود والزمن»، و «كانت وما وراء الطبيعة».

فالروح مسحوبة إلى أعلى من خلال رغبتنا فى الخلود ومحكوم عليها بالموت بسبب أنها مجسدة، فهى على ما يبدو الممثل الحقيقى للطبيعة الإنسانية والمقر الأصلى لتعاستنا، و يمكننا أن نكون سعداء كحيوان أو روح خالصة ولكن ليس كبشر.

الرواية تعبير عن الروح

فى متابعة جزئية لنيتشه، يؤكد كلاجس Klages أن الروح هى تعبير عما هو عقلى ومهم عند الإنسان، وهى تزعج بل وتحطم الحياة الإبداعية للنفس، التى لا يمكن إقناعها بما هو عقلى، وبما هو غير شخصى وموضوعى وخاص بالروح. النفس هى قوة توجد مرتبطة بشكل حميم بالطبيعة الحية، والمبدعة للرموز والأساطير، والقادرة على ترجمة الألغاز التى تعرض أمام الإنسان وأن الروح فى أعلى تقدير لا تقوم إلا بالمناشدة.

فالروح تحطّم عالم الأساطير بالحركة الآلية للمفاهيم، وهى ضياع للشخصية والموت؛ فالروح تحكم بينما النفس تعيش. والنفس هى القوة الوحيدة للإنسان القادرة على حل النزاعات والتناقضات التى تمدها الروح كشبكة فوق الواقع الجارى.

تسمح الرموز التى تخترعها النفس بالوصول فقط إلى الحقيقة الأخيرة للإنسان، وليس المفاهيم الجافة للعلم، وتستطيع النفس أن تعبر فقط عن تدفق ما هو حيوى، وما هو واقعى ـ وغير عقلى.

من هنا تأتى أهمية دراسة الفلسفة المعرفية للرواية؛ لأن الرواية هى إنتاج النفس وليس إنتاج الروح.

الفلسفة الوجودية والشعر

لم تولد الوجودية فى العهد الرومانسى فقط، بل ولدت من الأسباب نفسها للرومانسية، وحتى إن لغتها جاءت من الشعر. واليوم أيضًا، بعد هوسرل وبعد تفوقه على ذلك المذهب الذاتى المتطرف لكيركيغارد KierKegaard يمكن ملاحظة

أتباع الرومانسية عند مفكر مثل جاسبرز، عندما يدافع عن "العاطفة الليلية" أمام «الشرائع اليومية»، عندما يؤكد أن الفلسفة يجب أن تتخلى عن الاتساع من أجل العمق الضيق، أو عندما يشير إلى تلك اللغة المشفرة التى يحاول الكائن الموجود أن يدعو بها أقرانه من جزيرته شديدة الانحدار. وليس من المصادفة أيضًا أن يكون موضوع الفيلسوف الوجودى بامتياز هو الموت، وهو موضوع رومانسى بصورة مجازية.

سقراط، وبودلير، وسارتر

فى مقال كتب عام ١٩٥٢ أعتقد أنه يمكننى تحديد الصلة بين سارتر وسقراط، صلة كاشفة لفكرهما وإحساسهما بالوجود؛ فالاثنان قبيحان، والاثنان يكرهان الجسد، والاثنان يطمحان إلى نظام روحى ومضبوط. يشعران بالاشمئزاز تجاه ما هو لين وما هو لزج، وبفظاظة شديدة هذا هو الشكل الإنسانى للرجل وهو الشكل المحتمل، حيث إنه لا يملك ولا حتى ذلك النقاء لما هو معدنى أو لما هو بلورى. أينبغى الاندهاش والتعجب من أن سقراط ابتكر المذهب الأفلاطونى؟ فالابتكارات فى الفن هى الفكر بوجه عام مثل الأحلام: أفعال متناقضة. والفكر الأفلاطونى من غير الممكن أن يكون مخترعًا بواسطة سلالة من رؤساء الملائكة غير الماديين، ولكن بواسطة رجال متحمسين مثل اليونانيين، وعلى وجه الخصوص بواسطة أحد الأفراد، كما أكد أحد الأجانب عندما تعرف عليه، وكان لديه «كل العيوب مرسومة فى وجهه». فالتجسيد هو الهبوط، والشر الأصلى عند ذلك الفيلسوف، كما سيكون كذلك بعد أكثر من عشرين قرنًا عند سارتر. وأكثر من ذلك لأن النظر هى الحاسة الأكثر رقة، وهى الأقرب للروح الخالصة، مثل القوة الفاسدة التى تمارس عليها، فكل فيلسوف منهما سيعطى لهذا المعنى أهمية فلسفية. وهكذا، منذ ذلك اليونانى العدو لما هو مادى فإن الفلسفة ستكون تأملاً صرفًا، وستستهين باللحم والدم؛ وينبغى الانتظار حتى يحين وقت النزعة الوجودية؛ لكى تدخل الخصائص المحددة للرجل فى التأمل الفلسفى، ولو أن ذلك سيكون متناقضًا مع سارتر من حيث الشكل، فإذا كان وجوديًا عن وعى، فقد كان أفلاطونيًا، وعقليًا ومهتما دائمًا بالتحليل النفسانى.

يعتبر ماريل ـ ألبير Marill-Alberes فى مقال واضح أنه اكتشف أن سارتر حاول تجريب إحدى أفكاره فى صورة بودلير، شخصية تخضعه لدرجة أنها توحى إليه بشخصيتين من شخوصه: دانييل، والشاب فيليب. فإذا راجعنا مؤلفات السير الذاتية للشاعر، فإننا سنجد، على حدة الهدف من كتابة رواية ميتافيزيقية، وبعض الملامح التى تصور بصورة مسبقة سارتر: كره الطبيعة الحية، وعبادة العُقم، وتسلُّط فكرة العالم البارد أو الشفاف، والأفلاطونية المرضية. عند بودلير يوجد الشوق نفسه للطهارة التى هى عند غيره من الكثيرين المذنبين الآثمين الذين يشعرون بالذنب، والنفور اليومى نفسه لما هو مادى وهو على العكس تمامًا من ضعفه الليلى.

والمرأة بالنسبة له تمثل ما هو أرضى بامتياز وبصورة مجازية تمثل ما هو رطب وقذر؛ لذلك تظهر الأفلاطونية دائمًا مرتبطة بكره ما هو أنثوى (بالطريقة نفسها بالنسبة للوجودية، والرومانسية بوجه عام، فهى ثورة العناصر الأنثوية الإنسانية).

ويشعر روكنتين Roquentin مثل بودلير نفسه، بالاشمئزاز أمام احتمال وجود عالم عضوى ويتشوق إلى عالم صاف، العالم الذى ـ بطريقة مثالية ـ هو عالم الموسيقى وعالم الهندسة. ويتشوق إلى اللون الأسود الذى "يفوز" وسط الشوائب والقبح، فى الغرفة الصغيرة الرديئة والمتعفنة لإحدى ناطحات السحاب فى نيويورك؛ فيخلق نغمًا ينتمى للأبد للعالم الخالد والمطلق. ويبدو لى أيضًا أنه جدير بالتأمل مثل باسكال الذى سبق سارتر فى موقفه الجنسينى[1]، وربما يكون مراهقًا مشوشا يبحث عن النقاء، فيجد جنة (مؤقتة) فى الرياضيات. فيقول

---

(١) الجنسينى: هى كلمة مشتقة من "الجنسينية أو الينسينية"، اسم لمذهب دينى مسيحى أتى به جنيسينيوس Jansenius أسقف إيبر Ypres فى كتابه «أوغسطينوس» Augustinus ، ١٦٤٠ م وانتشر فى فرنسا منذ ذلك الوقت على يد رهبان وراهبات دير بور رويال Port-Royal. ، ويعنى هذا المذهب فى علم اللاهوت الإيمان بقضاء الله وقدره منذ الأزل، وأن السلطة المطلقة للنعمة الإلهية، وينفى حرية الإنسان فى اختيار مصيره. أما الجانب الأخلاقى فى هذه النظرية فيقتضى بالتزام فضيلة صارمة متقشفة بصرف النظر عن قضاء الله للنفس فى هذه الحياة أو فى الآخرة.

باسكال الناضج بعد ذلك بأننا عبيد مقيدون بالأغلال فى السفينة نفسها فى انتظار الموت؛ ففى هذه الفكرة إذا نُزع الأمل فى الإله، فإن ما يتبقى يشبه بصورة كافية فكر سارتر. وباختصار، ومع الشعور بالنقص عند القبيحين، يعطى سارتر لنظرة الآخرين قوة خارقة للطبيعة تقريبًا تشلّنا وتسيطر علينا؛ لأن عالم الأشياء هو عالم الجبرية وتحويل الإنسان لشىء هو سلب لحريته. هكذا يصبح الإنسان صراعًا غامضًا ودراميًا بين تحديد العالم الطبيعى وحرية الضمير.

من هذا الحدث الأساسى تشتق سلسلة من النتائج تظهر قيمة وجود الخجل، والحياء، والملبس والتكلُّف. أشعر بالخجل لأنهم يلاحظونى وذلك يثبت ليس فقط وجودى الخاص بل وجود كائنات أخرى مثلى. ويصبح التعايش بتلك الطريقة صراعًا مميتًا بين ضمائر حرة على السواء، فكل واحد منها يحاول شل الخصم. وعند ارتدائنا للملابس، وعند التخفى، وعند ارتدائنا للأقنعة، فإننا نحاول تضليل العدو.

فالعبودية تصل إلى أقصى مراتب الانحطاط وأعلاها فى ممارسة الجنس، حيث يكون الجسد العارى معروضًا بأقصى درجات العجز عن الدفاع عن النفس، وفى هذه الممارسة تكتسب كلمة «امتلاك» معنى فلسفيًا، يكون أبعد بكثير عما هو طبيعى.

يمارس إ. مونييه E. Mounier (١) نوعًا من الترجمة لسيكولوجية سارتر، تتفق مع السيكولوجية التى نمارسها الآن. يشعرون جدًا بالذات ويعانون الاغتصاب الذى يمارسه العالم ضدهم: عالم عدائى، وحزين، وخطر. ربما هذا الضعف الأصلى، وهذا الإحساس بالإهمال وعدم الحماية، يقودهم إلى الإقرار بقيمة التعهد والالتزام، بالطريقة نفسها التى يمكن أن يدفعنا الحرمان من صفة إلى وظيفة لتعويضها: تلعثم ديموستينس Demóstenes(٢) فنلمح عند كيركيغارد الهروب

---

(١) مونييه (إمانويل) Mounier (١٩٠٥ ـ ١٩٥٠) فيلسوف فرنسى حاول الجمع بين المسيحية والاشتراكية وقال بكرامة الشخص البشرى تجاه الفردية الجافة والجماعة المادية. أسس مجلة أسسبرى.

(٢) ديموستينس Demo´sthenes ٣٢٢ ـ ٣٨٤ ق.م سياسى وخطيب يونانى. حرض أثينا على مقاومة فيلبس المقدونى بخطب مشهورة: «الفيليبيات».

أمام طوق الزواج والكهنوت، عن طريق الحركة الجدلية أو عن طريق السخرية. لكن لم يكن هذا الانطباع معروفًا عند أى شخص آخر أكثر من سارتر، فبالنسبة له «العالم فى تزايد» ويهدد بابتلاع الأنا؛ ومن هنا الأهمية التى يأخذها فى تحليله النفسانى الوجودى لمعرفة ما هو لزج، وفى الوقت نفسه جسدى وخاص بعلم الكائنات. فيما يتعلق بما هو لزج، يبدو أن الآخر يتنازل عن الاتصال بى؛ كى يتخلى عن ملكيتى. الخلاصة أنه: عالم الجنون.

هذا الغضب ضد الذات، ألن يترجم الشعور بالإحباط لما يسميه مارسيل Marcel (1) بالرابطة الزيجية للرجل مع الحياة؟

هنا يقبل مونييه Mounier بشكل جيد النقد الذى قام به بعض الماركسيين لفكر سارتر؛ فالحديث كثير عن الالتزام، لكن، من أين يُمسك به من جملة العدم؟

أعتقد أن هذا التناقض بين رؤيته العميقة والقاتمة، لـ الغثيان وشعوره الجنسينى بالذنب هو بالتحديد ما يحثه على الصراع الاجتماعى: نشاطه السياسى هو رد فعل للإرادة التى أتلفها من الأساس علمه بالوجود.

افكار مجردة وافكار مجسدة

تولستوى Tolstoi الأصيل ليس هو من يفسر الفن تفسيرًا أخلاقيًا فى كتبه، بل الشخص الماكر والشرير الذى نخمنه فى «مذكرات مجنون»: فالفكر المجرد لكاتب هو بدقة جانبه المضىء، بينما تشارك قصصه الخيالية أيضًا فى رسم العالم الممسوخ فى ظلماته.

النفس، بين الجسد والروح، غامضة ومتكدرة، كثيرًا ما تجرفها اضطرابات الجسد وتتطلع لخلود الروح الطاهرة، مترددة دائمًا بين ما هو نسبى وما هو مطلق، ويعتبر هذا مجازيًا بمثابة سيطرة الخيال. توجد بين النفس والروح الطاهرة الاختلافات نفسها الموجودة بين الحياة والتضحية بالحياة، والموجودة بين

---

(1) مارسيل (جبريال) Marcel (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) : فيلسوف فرنسى. ولد فى باريس، وهو من فلاسفة التيار المسيحى فى الوجودية، ومن كتبه «الوجود الملك»، و«سر الوجود»، و«السلام على الأرض»، وله مسرحيات ومؤلفات أدبية.

ما هو شيطانى وما هو إلهى، وهى الهوة التى تفصل بين كاتب الرواية والفيلسوف.

وهو ما لا يعنى أن الأفكار فى الأعمال الخيالية لا تستطيع ولا ينبغى أن تظهر، حيث إن البشر التى تحييها، مثل البشر التى لها لحم ودم، لا يستطيعون عدم التفكير، وفى الوقت نفسه الذى يبكون فيه، أو يضحكون أو يتأثرون، يفكرون ويتناقشون، لكن تلك الأفكار التى تتدفق هكذا ليست بالأفكار المجردة للفكر المعمول به، بل هى المظاهر العقلية الملوثة للإنسان. تلك الشخصيات لا تتحدث عن الفلسفة بل تعيشها، وبين شخصية طبيعية فى رواية ودمية تكرر ببساطة أفكار مجردة يوجد الاختلاف نفسه بين الرجل عمانوئيل كانت Emanuel Kant (بأمراضه وعيوبه، وقلقه الجسدى ومشاعره) وأفكار النقد العقلى المجرد.

ومن جانب آخر، لا ينبغى افتراض أنه لكونها شخصيات خيالية، ولمجرد أنها موجودة على الورق وأنها مخلوقة بواسطة فنان، أنها تخلو من الحرية وأن أفكارها نتيجة لذلك، لا يمكن أن تكون إلا أفكارًا تم تأملها من قبل، من جانب المؤلف نفسه. ليس هذا بالضرورة، على كل حال. تخرج، كما تخرج، من شخصية مبدعها المتكاملة، ولهذا فمن الطبيعى أن بعضها يعبر عن أفكار بطريقة أو بأخرى، صحيحة أو غير صحيحة، نبعت ذات مرة من عقل الفنان ذاته؛ لكن حتى فى هذه الحالات أيضًا تلك الأفكار، لكونها مجسدة فى شخصيات ليست بالضبط المؤلف، عند ظهورها مختلطة بظروف أخرى، ومجسدة بشكل آخر، وبعواطف أخرى، وبتجاوزات أخرى، عندئذ لن تكون هى تلك الشخصيات التى استطاع المؤلف أن يعبر عنها ذات مرة من موقفه الخاص؛ هذه الأفكار المشوهة بواسطة الضغوط الجديدة (ضغوط عادة ما تكون فى الأعمال الخيالية رهيبة وشيطانية) تكتسب رونقًا لم يكن لديها من قبل، وتكتسب إشراقًا أو ميزات جديدة، وتحصل على قدرة على الاختراق غريبة. هى، باختصار، أفكار مختلفة. بغض النظر عن ذلك، فالكائنات الحقيقية حرة، وإذا كانت شخصيات القصص الخيالية ليست حرة فهى ليست حقيقية، وتتحول الرواية إلى صوة زائفة عن الواقع ودون قيمة. ويشعر الفنان أمام أحد شخوصه بوصفه مشاهدا غير فعّال

أمام كائن من اللحم والدم: يمكنه أن يرى، ويمكنه حتى أن يتوقع الحدث، ولكن لا يمكنه أن يتجنبه (وهو، ما يكشف، فى الوقت نفسه، إلى أى درجة يمكن لرجل أن يكون حرًا وأن تلك الحرية ليست متناقضة مع علم الإله بكل شىء). يوجد شىء لا يقاوم ينبع من أعماق الكائن الغريب، ومن حريته الخاصة، فالمشاهد والمؤلف لا يمكنهما أن يمنعوه. المدهش، أن ما هو مختص بعلم الكائنات جدير بالدهشة، وهو أن ذلك الكائن هو امتداد للفنان؛ وكل شىء يحدث كما لو أن جزءًا من كيانه كان شاهدًا مصابًا بانفصام الشخصية يشهد على الجزء الآخر، وعلى ما يفعله أو ما يستعد لفعله الجزء الآخر: وهو شاهد عاجز.

هكذا، إذا كانت الحياة حرة داخل موقف، فإن حياة شخصية روائية هى حرة مرتين إذ إنها تسمح للمؤلف بتجريب، مصائر أخرى، سرًا. وهى فى الوقت نفسه تعنى محاولة للهروب من قصور إمكانياتنا التى لا مفر منها، وهروب مما هو يومى. الفرق الموجود، على سبيل المثال، بين المصاب بجنون العظمة الذى يبدعه فنان والمصاب بجنون العظمة وهو شخصية حقيقة من اللحم والدم، هو أن الكاتب الذى يبدعه يمكن أن يعود من الجنون، بينما المجنون يظل فى مستشفى المجانين. فمن السذاجة الاعتقاد، كما يعتقد بعض القراء، أن دوستويفسكى هو شخصية من شخصيات دوستويفسكى. طبعًا جزءًا عظيمًا منه يتنفس فى إيفان Iván وفى ديمترى Dimitri وفى أليوشا Aliosha وفى سميردياكوف Smerdiakov لكن من الصعب جدًا أن يستطيع أليوشا كتابة الإخوة كارامازوف. فيجب ألا نفترض أيضًا أن أفكار ديمترى كارامازوف هى بدقة الأفكار الكاملة لدوستويفسكى: هى، على كل حال، بعض من الأفكار التى فى هذيان الحلم؛ وفى النعاس أو النشوة أو الصرع أخذت فى الترتيب داخل عقل مبدعها، ومختلطة بأفكار أخرى متناقضة، مصبوغة بأحاسيس الذنب أو الغضب، ومتحدة مع رغبات الانتحار أو الاغتيال.

بمقتضى تلك الجدلية الوجودية التى تمتد من الكاتب نفسه وتتجسد فى شخصيات تتصارع بعنف فيما بينها وأحيانًا حتى فى ذاتها، فإنه ينتج اختلافًا عميقًا آخر بين الرواية والفلسفة؛ إذن بينما طريقة التفكير ينبغى أن تأسس

بشكل متماسك ودون أى تناقض، فإن فكر كاتب الرواية يقدم بشكل ملتو، ومتناقض وغامض: كيف يتصور ثريانتس العالم بدقة بالغة؟ التصور الذى يعكسه دون كيشوت أم التصور الذى يتمتم به سانشو؟ ما أفكار الحكومة عن الحب، وعن الصداقة، والقدرة والنهم الذى كان يمارسه ثريانتس؟ أحيانًا كان يفكر مثل الوصيف المادى والكافر وأحيانًا أخرى كان ينقاد بواسطة المثالية الجنونية، ولهذا يمكننا التأكد من أنه كان يتبنى بعض الأفكار لشخصه المجنون، عندما يتعطّل لديه كلا المنهجين فى التفكير فى آن واحد، فى صراع مؤثر وكئيب فى أعماق قلبه؛ ذلك القلب الخاص بكبار المبدعين الذين يظهرون أنهم يلخصون رذائل البشرية وفضائلها بالكامل، وعظم الإنسان وبؤسه بوجه عام.

بكل هذا، وعلى الرغم من تعدد التكافؤ عند شخصياته، فإنه عند الانتهاء من قراءة رواية عظيمة يتكون لدينا إحساس بأننا قد وقفنا على رؤية خاصة للعالم والوجود، لم تكن نتيجة الأفكار المتناثرة التى روجتها بالتناوب شخصياته بل من مناخ عام معين، ومن نغمة معينة يبدو أنها تصبغ الأشياء وتلون صور العالم الروائى مثلما يُعطى كافكا كذلك (لسبب واضح هو أنه لا تُوجد شخصيات هناك تقريبًا بل ذلك المناخ الوحيد) فى روايات آهلة بالشخصيات ومتنوعة مثل الإخوة كارامازوف أو نور أغسطس. ربما ينبغى أن نقبل، مع مورافيا Moravia [1] أن تلك "الإيديولوجية" للكاتب الروائى تعطى دائمًا من خلال التلميح والفكر، وبإجراء قد يبدو أنه يتكون من خلق مناخ دقيق وبعد ذلك يصرف عنه الجانب الفكرى، ويترك فقط جانب الحدث. هذا، على الأقل، هو الانطباع الذى يتكون لدينا مع واحد مثل كافكا.

عدم التناغم

عندما تقارن آخر كراسات النوتة الموسيقية لموتسارت Mozart مع الأولى فإننا نفهم قيمة عدم التناغم، وقدرته على التوغل عبر طبقات الجمال البحت للوصول لمناطق أكثر عمقًا. وهذا ما حدث مع الأدب فى عصرنا، على نطاق

---

(١) مورافيا (ألبرتو) Moravia (١٩٠٦ ـ ١٩٩٠) أديب إيطالى. ولد فى روما، واستخدم التقنيات الحديثة فى الفلسفة وعلم النفس لمعالجة المشكلات الاجتماعية والثقافية التى يعانى منها المجتمع المعاصر. من رواياته «اللامبالون»، و«لاشيوشيارا»، و«السأم».

واسع: عدم التناغم عند ريمبو، ودوستويفسكى، وهو كالديناميت الذى يفجر المناظر الطبيعية التقليدية لتكشف الحقيقة الكامنة بداخل الإنسان، والتى تكون فى كثير من الأحيان فظيعة، فلنتذكر مشهد المعرض فى مدام بوفارى الذى يتطور فى ثلاثة مستويات متزامنة: تحت، الجموع تتقدم وهى تدفع بالماشية، وفى السطح يتحدث الموظفون عن الأماكن العامة التذكارية، وفوق، فى الغرفة، رودولف Rodolphe يكرر عبارات حب رنانة. عن طريق هذا الجدل من الابتذال، وبفضل تزامن الضوضاء والأحداث والبلاغة العاطفية، فإن فلوبير يحقق تأثيرًا مدمرًا ضد النزعة العاطفية المفتعلة والابتذال البرجوازى، و من خلال التناقض يصل بهذا الأسلوب إلى رومانسية أكثر يأسًا وتأثيرًا.

من الواضح أن عدم التناغم لم يكن مكتشفًا بواسطة الأدب المعاصر: فلتفكر سيادتك فى الطريقة التى كان شكسبير يقدم بها المشاهد المضحكة مقابل الرصينة، وفى التأثيرات التى يحققها ثربانتس بين دون كيشوت وسانشو، وفى الاختلافات القاسية التى يستعملها دانتى Dante فى الجحيم. على الرغم من ذلك، فإن عدم التناغم لم يلعب دورًا مهمًا قط كما يلعبه فى هذا الأدب الجاف فى عصرنا.

استعادة العالم السحرى

الفن، مثل الحلم، يتغلغل فى أماكن قديمة مهجورة للجنس البشرى، وبالتالى يمكن أن يكون الأداة لاستعادة ذلك التكامل المفقود؛ ذلك التكامل الذى يشكله جزء من الواقع والخيال، العلم والسحر، الشعر والفكر الخالص دون انفصال. ليس من المصادفة على الإطلاق أنه فى الدول التى يحكمها مجرد العقل ذهب الفنانون للبحث عن الفردوس المفقود: فن الأطفال أو فن الزنوج أو فن البولينيزيين الذى لم تسحقه الحضارة التى تقدس الأساليب العلمية بعد.

الوجودية والماركسية

إذا انطلقنا من الإنسان بوصفه بداية ونهاية، وإذا اعتبرنا نشاطه هو الأول، وأن كل ما يعرفه الإنسان ينشأ من ممارسته، ومن المقاومة التى يقدمها العالم لمشروعاته، سنلحظ مدى التقارب بين الوجودية والماركسية. فإذا تحدثنا، طبعًا،

عن وجودية ظاهرية وجدلية، وإذا ترجمنا لماركس ليس نوعا من التخفيض الاقتصادى، بل مذهبا للمجموعة المحددة للوجود.

ستظل هناك اختلافات معينة، فى رأيى: الموقف أمام الأسطورة وأمام قيم ما وراء تاريخ الفن، وأمام البقية التى توجد فى الماركسية من الفكر المستنير وأمام طرح المشكلة الدينية. فبالنسبة للماركسية، فإنه من المستنكر افتراض شىء مهم للإنسان نفسه، لكن أسأل نفسى إذا كان هكذا كالطبيعة سابقة الوجود على الإنسان، ومع أنها تغيّر شكلها وتتحول إلى طبيعة إنسانية بواسطته وأنها موجودة أيضًا، ألا يتسع المجال لإمكانية وجود ألوهية سابقة الوجود وباقية؟ ومن الممكن استنتاج - بالطريقة نفسها فى عملية خلقه الذاتى لنفسه - أن الرجل يمكنه أن يعرف الطبيعة، وهكذا أيضًا فإنه يستطيع أن يتولى أجزاء من الألوهية، ومنطقيا ليس هذا مستحيل.

مشكلة اللغة عند الكاتب

يوجد حاليًا كُتّاب ونظريون بالنسبة لهم: ليس للأدب الذى لا يُؤسس فوق قاعدة من ثورة الكلمة معنى، لكن كل شىء يتوقف على الأهمية التى تعطى لذلك الإثبات. وبالطريقة نفسها، وبقطع الطبقة البيضاء الفاسدة يتم تجديد قطعة الشطرنج. شيدت الثقافة الجديدة كاتدرائيات قوطية بأحجار مماثلة للتى كانت تستخدم لبناء الكنائس المُعظّمة الرومانية، وهو ما يبرهن على سيادة البنية على العناصر، وهو ما سيكون فى اللغة مجرد الكلمات.

لكن يجب المحافظة على النفس من الخدع والمغالطات، وعلى وجه الخصوص من التى تجلبها صفة «جديد»، وهى الأكثر اكتساحًا لأخطاء الوحدات المعجمية المزودة بالمعانى(1)؛ لأن عمل مثل المحاكمة ينبغى أن يأخذ بمجمله كلغة جديدة، وليس باعتبار أنه كلمات جديدة دون أخطاء نحوية أو حرفية، فقد كان ذلك العالم باللاهوت شليرماخير Schelciermacher الذى ينتمى للنزعة الرومانسية الألمانية، يعتبر أن الجملة سابقة. إذن يعتبر الحديث عن الثورة باطلاً عندما يقوم

(1) بسبب المعارضة للوحدات الصرفية والوحدات الصوتية.

فقط على تُصدّع المعجم أو النحو، إلا أنها تكون مقدّرة من خلال الحقل الدلالى الكامل، ومن خلال الأهمية الأسلوبية للإبداع الكامل، كما عند جويس.

وليس هذا تأكيدًا على عدم إمكانية تجديد الأدب بالتقنيات: أرفض أن يكون هذا هو الشكل الوحيد، كما يؤيد بعض المتطرفين. يرى كافكا أنه ليس من الضرورى، ويبرهن الكثيرون من الورثة الضعفاء لجويس على أنه ليس كافيًا أيضًا. عند بعض علماء البيان التابعين لهذا الاتجاه من المناسب أن نبرز لهم القدرة العبقرية لكافكا لإعادة تقييم اللفظ المتواضع، والانعكاسات اللاهوتية والفلسفية اللانهائية التى يستخرجها من عبارة مأثورة مختصة بالمحكمة مثل «القضية». نعم، وبالطبع، هو بذلك المعنى يعتبر مجددًا كبيرًا للغة، لكن ألم يكن كذلك كل كاتب مهم؟ فكلمة «حب» لم تدل على المعنى نفسه عند بروست.

الآداب والفنون الجميلة

ما أعرفه، أن كتّاب مثل سوفوكليس Sófocles ودانتى Dante وشكسبير لم يقصدوا الجمال بوصفه هدفا، بل لفحص طبيعتنا الإنسانية، وارتياد أعماقها وحدودها. فإننا نجد الجمال فى هذا العمل، لكن ليس ذلك الجمال الذى نحصل عليه عندما نبحث عنه فى حد ذاته، بل إننا نجد جمالاً آخر: كبير ومأسوى، ومؤثر بسبب الاختلاف والرعب. كل الأعمال التراجيدية التى كتبها الرجل، من التى تحكى مصير أُديب إلى التى تروى موت إيفان إيليش Ivan Ylich تظهر جمال الأعماق.

النثر والشعر

النثر هو ما يتعلق بالنهار، والشعر هو الليل: فهو يتغذى من المخلوقات الخرافية ومن الرموز، وهو لغة الظلمات والأعماق. إذن، لا توجد رواية عظيمة، إن لم تكن شعرًا.

عن الأسلوب

الأسلوب هو الرجل، الفرد، الوحيد: طريقته فى رؤية الكون والإحساس به، وطريقته فى «التفكير» فى الواقع، يعنى تلك الطريقة فى خلط أفكاره بانفعالاته ومشاعره، وبطريقة إحساسه وأوهامه وجنونه، وبإيحاءاته. فلا معنى، إذن، للإشارة

لأسلوب فيثاغورس Pitágoras [1] فى نظريته. فلغة العلم الخالصة يمكن وبدقة أن تستبدل بها رموز خالصة ومجردة، وغير شخصية تمامًا مثل الصور الأفلاطونية التى يشيرون إليها؛ فالعلم جامع والفن فردى، ولهذا السبب يوجد أسلوب فى الفن ولا يوجد فى العلم. فالفن هو الطريقة التى يرى بها العالم بإحساس قوى ونادر، وهى طريقة خاصة لكل واحد من مبدعيه، وغير قابلة للتحويل.

كان البلاغيون يعتبرون الأسلوب زخرفًا، ولغة مهرجان. عندما يكون فى الحقيقة هو الشكل الوحيد الذى يستطيع الفنان من خلاله أن يقول ما ينبغى عليه قوله. وإذا كانت النتيجة غريبة، فلا يعنى هذا أن اللغة كذلك، بل لأن الطريقة التى يرى بها ذلك الرجل العالم تعتبر كذلك.

عن المجاز

أهم تحفة أدبية تزين الأسلوب كانت بالنسبة لأرسطو المجاز. أول من نبه إلى مثل هذا الخطأ كان جيامباتيستا فيكو الذى أكّد أن الشعر واللغة هما فى الجوهر مماثلان وأن المجاز، بعيدًا عن كونه مصدرًا «أدبيًا»، يشكّل الجسد الرئيسى لكل اللغات (انظر. العالم الجديد). فى البدايات كان يتكون من حركات صامتة أو إشارات بأجسام كانت لها علاقة ما بالأفكار أو الأحاسيس التى كانوا يريدون التعبير عنها. أيضًا الكتابة الهيروغليفية، والرموز والشعارات ليست شيئًا آخر إلا المجاز. وحتى كلمة صورة هى الآن نفسها صورة. من المستحيل الكلام أو الكتابة دون استخدام المجاز، وعندما يبدو أننا لا نفعل ذلك فذلك لأنه أصبح مألوفًا جدًا لدرجة أنه لا يُرى.

الفن يُصنع ويُحس بكل الجسد

لا يُصنع الفن، ولا يُحس بالراس بل بالجسد بأكمله؛ وأيضًا بالمشاعر، والرعب، والمضايقات وحتى بالعرق. يقول نيتشه إن اعتراضاته ضد واجنر

(١) فيثاغورس (القرن الـ٩ق.م): فيلسوف ورياضى يونانى. إليه يعزى تقويم الحساب المعروف بجدول فيثاغورس فى الضرب، وقال إن الأرقام هى مبدأ كل الأشياء، وتفرغ لدرس الحكمة وعاش مع اتباعه حياة زهد مشتركة، واعتقد بتناسخ الأرواح.

Wagner فلسفية؛ كان يتنفس بصعوبة، وكانت قدماه تعلنان العصيان، وكانت معدته تحتج مثلما كان يفعل قلبه، ودورته الدموية وأحشاؤه.

التيارات الأدبية الجديدة

لا شيء جديد تمامًا، هكذا مثل أرسطو فإنه خرج من عباءة أفلاطون على الرغم من أنه كان (جزئيًا) يرفضه، هكذا يظهر بيتهوفن من موزارت. ومن جانب آخر، فمن المعتاد أن يكون مبدعًا كبيرًا نتيجة لكل ما سبقه، سالبًا من الأعمال الفنية لأسلافه ومحققًا فى النهاية تلك التركيبة التى ستميز الشريف الجديد. لا يمكن تصور فوكنر دون بلزاك، وديستويفسكى، وبروست، وتوماس وولف Thomas Wolfe وهوكسلى Huxley وجويس. ما يحدث، بالإضافة لذلك، أن إجهاد المدارس ورد الفعل للذين يحيطون بنا أو سبقونا بشكل مباشر برفض هذا (حتى ولو جزئيًا) يجعلنا نلجأ لِمَنْ رفضوهم، يعنى نلجأ لأجدادنا؛ لذلك يقول بروست فى كثير من الأحيان إن الأصالة تتكون من ارتداء قبعة قديمة يتم إخراجها من غرفة المهملات. دون أن يذهب بعيدًا، هو نفسه، لم يأت من فلوبير أو بلزاك أو من أى سلف آخر مباشر بل من سان سيمون Saint-Simon وبالبحث بعيدًا، فى المكان، من جورج إليوت George Elliot ومن توماس هاردى Thomas Hardy ومن روسكين Ruskin يجد كافكا أسلافه فى شخص ما بعيدًا جدًا مثل ملفيل.

يصبح مسار الأدب بهذا الشكل متناقضًا ومحركه السرى هو التناقض والجدل، عندما كان الأدب الفرنسى مترعًا بالتحليل، نظر الشباب مثل سارتر بإعجاب لكتّاب الرواية الأمريكيين الذين بوصفهم الحيوى والمباشر جلبوا الهواء لغرفة لم يكن من الممكن التنفس فيها.

عناد المبدع

يوجد عند الفنانين الأصليين عنادًا متعصبًا، يحملهم على البحث بشراسة عن التعبير المناسب لما يفكرون فيه. فوكنر الذى أعاد كتابة الصخب والغضب أكد فى كثير من المرات قوله: «يواصل الفنان عمله دون راحة ويعود للبدء من جديد: وكل مرة يعتقد فيها أنه سيصل لهدفه الذى سيتم عمله. لا يحقق ذلك، وهذا طبيعيًا؛

ومن هنا يكمن سبب خصوبة هذه الحالة المعنوية. وإذا حقق ذلك فى إحدى المرات، واستطاع عمله أن يتساوى مع الصورة التى صنعها لهذا العمل، فسينقصه فقط أن يلقى بنفسه من ذروة ذلك الكمال النهائى، وينتحر».

وبكلمات مشابهة يقول كامو: يتكرر كثيرًا الاعتقاد بأن عمل المبدع هو سلسلة من الشهادات المتباعدة. عندئذ يختلط الفنان بالأديب؛ فالفكر العميق يكون فى حالة نمو مستمر، ويحتوى على خبرة حياة يحاول تطبيقها. بالطريقة نفسها، يقوى الإبداع الوحيد لإنسان ما من خلال مظاهره المتعاقبة والمتعددة وهى الأعمال. بعضها يكمل البعض الآخر، يصححه أو يكرره، أو يتناقض معه.

وإذا كان هناك شىء ينهى الإبداع فليس بصرخة الانتصار للفنان الأعمى: قلت كل شىء، بل يموت المبدع الذى ينهى خبرته ويتحرر من نبوغه.

ويقول أيضًا: «الإبداع هو الأكثر فاعلية لكل مدارس الصبر والبصيرة، وهو أيضًا الشهادة المشوشة للكرامة الوحيدة للرجل: التمرد العنيد ضد ظروفه، والدأب على جهد يعتبر عقيما. يتطلب الإبداع جهدًا يوميًا، وسيطرة على الذات، وتقدير دقيق لحدود ما هو حقيقى، مع الاعتدال والقوة. فهو يكّون مجموعة من التمرينات التى تمكّنه من الحصول على الكمال الروحى. كل ذلك للا شىء، وللتكرار وإعادة المحاولة، لكن ربما أعظم عمل فنى تكون أهميته فى حد ذاته أقل من التجربة والفرصة التى تُمنح لإنسان، وتطالبه بالتغلب على أشباحه والاقتراب قليلاً من واقعة المجرد».

إبداع مستمر

كارثة تغرق الإنسانية فى الفقر والجهل وقد تغير المعنى لكل الأعمال الفنية، وقد تبيد ثروات ليوناردو أو جويا، ورقّة الحوارات الأفلاطونية أو رقّة روايات بروست؛ إذن لا أحد يستطيع أن يلحظ فى عمل أكثر مما لديه هو نفسه، إلا بالقوة.

لكن أيضًا دون كوارث، فالإنسانية تتغير باستمرار ومعها الإبداعات التى قدمها الإنسان فالحاضر يصحح الماضى، فثربانتس الذى كتب الكيشوت ليس هو

ثربانتس الحالى نفسه: ذلك كان مغامرًا مليئًا بالحياة والمرح؛ أما رجل اليوم فهو أكاديمى، ومدرس وينتقى ما يصنع.

المزيد عن الثورة الرومانسية

التاريخ لا يتطور باعتباره عملية منتظمة ولكن نتيجة لقوى متعارضة من التناقضات تتخصّب بالتبادل: كانت تنبت داخل الجوف نفسه للحداثة بذرة القوى التى ستثور أخيرًا ضد المذهب العقلى والإله. النهضة الإيطالية يمكن أن تكون مميزة بشكل مؤقت بالسلسلة التالية من الكلمات: الكلاسيكية، والمعقولية، والقصور، والانتهاء، والإستاتيكا، والوضوح، واليوم والجوهر. فى المقابل، وأيضًا بحرص وروح مؤقتة، يمكننا تمييز الشعوب الجرمانية بالسلسلة التالية: الرومانسية، واللاعقلانية، واللاحدود، واللانهائية، والديناميكية، والظلام، والليل، والوجود، لكن هذه التناقضات لا تظل كما هى، بل تتولد وتخصب بالتناوب. لم تكن إيطاليا فى عصر النهضة محرومة من العناصر القوطية، وكذلك ظلت الشعوب الجرمانية بعيدة عن مكانة اليونان القديمة. وهكذا، أصبحت الحداثة، حقًا، كالتركيبة الجدلية لتلك الألفاظ، كما يبين ذلك اختبار بسيط للبرجوازية، وهى خلاصة العصور الحديثة؛ وقد تكونت مبكرًا فى إيطاليا، وستكون قاطعة فى الشعوب الجرمانية والأنكلوسكسونية؛ مشرّبة بالمذهب العقلى، وينبغى أن تنصّب، بموجب عدم قصورها وحركتها، فى المفهوم المعاكس. وهكذا، فالحداثة تجول بالتناوب عبر السلسلتين المتناقضتين. وبالطريقة نفسها كما كان فى السابق انتهت النزعة الطبيعية إلى الآلة، المتناقضة معها، وانتهت الحيوية إلى التجريد والروح الفردية إلى الجمهور.

كان لإيطاليا مبدأ قديم، ولذلك نهضتها امتازت بوجود السلسلة الأولى من المفاهيم، لكن لم تولد قط الرأسمالية الإيطالية من النهضة البسيطة للعصر القديم اليونانى - اللاتينى. وقد آمن اليونانيون برأى ثابت ونهائى عن الواقع، وقد عانى جزء عظيم من النهضة الإيطالية من تأثيره لكن المشكلة تتعقد بظهور المسيحية وظهور الشعوب القوطية؛ فالديانة المسيحية هى التوفيق بين الفلسفة

اليونانية وعناصر ديناميكية لليهود والمانويين؛ وهكذا، من الأصول ذاتها ستحتوى فى جوفها على قوتين متعارضتين؛ فطبقًا للعصور، والشعوب والرجال الذين اعتنقوها، نقلت المسيحية اهتمامها بين التأمل الخاص للإغريق والفعل الخاص لليهود، وبين الجوهر والوجود. وأحيانًا الصراع يمكن ملاحظته حتى عند رجل واحد: يبدأ باسكال عالمًا هندسيا ويموت زاهدا. ربما تكمن أكبر قوة لهذه الديانة، فى هذا الامتداد الروحى لأنها فى كل مرة تظهر على وشك أن تهدم دفعة وجودية جديدة حتى تجدد بنيتها مرة ثانية.

تعلقت الروح الديناميكية والوجودية للمسيحية بقوة قصوى بالشعوب القوطية، فتسببت بتلك الطريقة فى خلق الجانب المعاكس للعالم الحديث الذى دونه تصبح مظاهر عصرنا غير مفهومة. دون التقليد الثقافى لإيطاليا، هاجمت تلك الشعوب الحضارة بأخلاق بربرية وحديثة، ولكن مع خلق مسيحية أكثر ديناميكية ويهودية مع المذهب الكلفينوسى، كانت تلك الشعوب فى ظروف أحسن من الانطلاق وراء دافع تجارى شديد الامتهان.

لكن ذلك العنصر الحركى وغير العقلانى والمصاحب للشعوب القوطية سيكون على المدى البعيد العنصر الذى سيحرض على الثورة الحرة للرومانسيين ضد المجتمع نفسه الذى آواهم.

المبدع أمام النقد

إذا ما عرفنا الطبيعة الإنسانية فإننا نجد لدى الفنان أسبابًا للمعاناة لا حصر لها: أحيانًا لأنهم لا يفهمونه أو لأنه يثير غضب الضعفاء والمستائين.

على أية حال يكون ألمه كبيرًا، وذلك لأن الجلد السميك فقط هو القادر على الحماية بشكل مناسب، وميزة الفنان هى رقة جلده الشديدة؛ وهذا لأنه من جانب، يعيش فى صراع المقاومة التى يثيرها، ومن جانب آخر لأنه يكتسب شيئًا فشيئًا عقلية المطارد، فينتهى به الأمر إلى أن يصبح حساسًا بشكل مرض. الدفاع الوحيد ضد هذه البلوى هو بالقراءة الثانية، من حين لآخر، ليوميات الكُتّاب، ومراسلاتهم، وذكرياتهم، وتاريخ الأدب. وعندما نثبت لأنفسنا، ونحن بشر مساكين، سيحدث لنا ما حدث لكُتّاب عظماء مثل غوته وبروست، فمما نشكو؟

ففى محادثاته مع إكيرمان Eckermann يحكى غوته: «لم يكد يظهر فارتر Werther الشخصية التى أبدعتها، حتى انتقدوه كثيرًا، فلو كنت محوت كل الفقرات التى انتقدت. ما كان ليبقى سطر واحد».

ويشير جان بولان Jean Paulhan عن النقد فى القرن الماضى: "كان يوجد نقاد محبين للجمال وللفن وعلماء، وكان منهم مهتمون بالأخلاق وفاسدون، شهوانيون وباردون، متثاقلون ومتقلّبون، عظماء ووقحون، وأساتذة ورجال محنكون، ولكن كان للجميع ملمح مشترك: كانوا مخطئين. ويضيف بعد ذلك: «لا يوجد شاعر عظيم واحد، ولا رسام عظيم واحد، ولا كاتب عظيم واحد من القرن التاسع عشر لم يدان فى بداياته، كما أدين كثير جدًا فى ذروة نجاحه، بواسطة أفضل النقاد».

ما الأسباب العميقة لتكرار هذا النقد وكأنه نزعة لا تقهر؟ هى أسباب متعددة، يعمل أحيانًا كل منها على حدة، وأحيانًا، تعمل من خلال مزيج مشؤوم.

حالة نموذجية هى حالة سان بوف Sainte-Beuve : مائل لطبيعة القزم، وكاتب أشعار وقصص محبط، ومرفوض بشدة من النساء، ندّد بغياب النبوغ عند بلزاك، ورفض بودلير وكان يؤكد أن لا أحد سيجعله يعتقد بأن ذلك المهرج ستاندال يستطيع كتابة رواية قيمة. من الممكن الاعتقاد، بسذاجة، أن أخطاء بشعة جدًا عند رجل يعتبر أحد أكبر النقاد ستحرّض على التأمل وعلى الحذر فى المستقبل. خطأ جسيم، فالبشر لا يجيبون على مبادئ المنطق وتلك النتيجة الحكيمة التى تستنتج ابتداء من تلك الأخطاء لن تفيد فى شىء فى المستقبل. الاستياء لا يمكن إطفاءه، مثله مثل الغيرة، والحسد، وكل انفعال سلبى وجاف، وفى كل الأحوال ليس له علاقة بالمنطق.

إذا استطاعت مثل هذه المصائب أن تحدث مع سان بوف، فماذا ينتظر من نقاد أقل قدرًا؟ مع تطور الصحافة، ومع الكم الهائل من الجرائد التى ينبغى أن تفعل ذلك والذى يسمى بالنقد الأدبى، فإن الكثيرين من الكُتّاب من الدرجة الثالثة لديهم فرصة كبيرة للحكم على كُتّاب من الدرجة الأولى، شارحين لهم عيوب أعمالهم ومعبرين عن المبادئ التى ينبغى أن تؤسس عليها رواية أو قصيدة

مثالية. كهؤلاء المتناقضين الفقراء الذين من أجل أن يكسبوا بعض النقود يكتبون كتاب عنوانه كيف تصبح مليونيراً.

فى هذه الحالات الاستياء لا يؤثر دائمًا، فمن الممكن أن تكون ظروف شباب ليست لهم أعمال منشورة يكسبون قوت يومهم من ذلك العمود؛ يمكن أن تكون عدم الخبرة، وقصر النظر، وقلة الإحساس والنبوغ؛ حيث إن المشابه يعرف فقط ما هو مشابه؛ وإذا كان من السهل عند عبقرى مثل شومان Schumann الإقرار بشكل كبير بعبقرية برامس Brahms فليس الحال كذلك بالنسبة لشاب يدرس كلارينت بينما يكتب فى صحيفة عن الموسيقى.

عدم الخبرة يمكن أن يضاف إلى قصر النظر وإلى ضعف المستوى، وليس بالضرورة أن يستبعدوا الاستياء، بل أحيانًا يكونون من أسبابه: فمن الممكن أن رجلاً له القدرة على معرفة العمق أو الجمال أو أهمية شىء ما ـ بصعوبات كبيرة وعن طريق الحدس ـ لا يقدر على الإحساس ولا حتى بأقل شىء فى ذاته الخاصة.

ويؤثر أيضًا المنهج الخطير فى الحكم على ما هو جديد وفقًا لما هو قديم. كل مبدع يعتبر بطريقة ما مجددًا، يهرب بطريقة ما أو أخرى إلى القوانين المقدسة. وعندما يظهر، كيف يمكن الحكم عليه؟ كلنا نعرف الآن أن بلزاك كان عبقريًا، لكن كيف نستطيع أن نعرف أنه كذلك. وكيف نعرف عبقرية واحدًا مثل فونتانا Fontana الذى يظهر فى روساريو Rosario وكيف نعرف رجلاً تستطيع جيرانه أن يروه ويلمسوه، وهو فرد يأكل مثل سائر البشر، ويمرض ويثير السخرية قليلاً، وينبغى عليه أن يكسب قوت يومه كشيطان مسكين؟ علاوة على ذلك، لماذا يبدو دائمًا أن من يرفض يكون أكثر نبوغًا من الذى يستحسن، فمن هؤلاء؟ وكم عدد الذين لن ينجرفوا وراء إغراء «الإنكار» بنبرة ساخرة ومهذبة، مكسبين ـ فى الوقت نفسه ـ حقدهم مظهرًا محترمًا لرأى غير منحاز وأخلاقى؟

ومع ذلك، لكى يتم تشريف سلالة المبدعين وتكريمهم، يظهر أمام هؤلاء الأفراد أناس آخرون عرفوا اكتشاف المبدع من الوهلة الأولى: فمن المؤثر جدًا أن

بلزاك يدل على ستاندال، كما يؤكد شومان Schumann أن موسيقى القرن ولدت مع برامس Brahms . يعرف الفنان السر ولغز الإبداع، وعلى الرغم من الدهشة التى تثيرنا بسبب عظمة المواقف والأحداث، فإننا لا نندهش من سر الإبداع عند بلزاك أو شومان. ومع هذا فالمدهش هو أن أحد القراء المجهولين لم يبدع شيئًا قط، أو أن صحفيًا مجهول الاسم أو متواضع فجأة نجد لديه القدرة على ملاحظة حضور المبدع. يميل الواحد للتفكير فى الوجود الخفى للعقل المبدع عند هؤلاء، ولكنهم ـ لسبب ما أو لآخر ـ لم يتمكنوا أو لم يعرفوا استخدامه فعليًا؛ على كل حال، فهى كائنات تستسلم بسذاجة وحماس لسحر الشاعر وإغرائه: دون السذاجة والحماس لا يمكن إبداع العمل الفنى ولا خلقه من جديد عند القارئ أو المشاهد. فى الحقيقة الفنان يعمل ويعانى من أجل الأشخاص الذين توجه إليهم تلك الرسالة السرية التى سيكون لها نور عجيب هائل وغريب يسمح لها بفحص أعماقهم الخاصة، ونور سيبعث فى نفوسهم فى الوقت نفسه السلوة والقلق، اليقين والحيرة، المواجهة مع المأساة الخاصة بهم، وكذلك الحرية المطلقة لمعرفة أنهم لم يكونوا وحدهم، فالفن موجود بمقتضى ذلك التآخى العجيب؛ لأنه لو عرض بطريقة أخرى سيصمت الفنانون للأبد أو سيموتون. ببساطة سيموتون.

شجاعة المبدع

عندما خرج من جهة سوان كتب الناقد هنرى غيون Henri Ghéon أن بروست غضب «لكى يقدم ما هو بوضوح عكس العمل الفنى، أى عرض أحاسيسه، وبيان معارفه وعرض اللوحة المتتابعة لحركة المناظر الطبيعية والنفوس ليست هى باللوحة الشاملة ولا باللوحة الكاملة»، مضيفًا أنه من المدهش أن يضع جنبًا إلى جنب دون صلة، الأحلام الأولى لطفل مع تلك المغامرة لسوان Swann التى لا ينبغى على السيد بروست أن يعرفها إلا بعد طفولته، لكنه أدخلها فى القصة دون سبب ملموس... إلخ.

انتقادات ضد النقاد

سارتر: «غالبية النقاد رجال لم يكن لديهم حظ، وفى الوقت الذى كانوا فيه على حدود اليأس وجدوا عملاً متواضعًا وهادئًا كحراس للمقابر».

تعتبر بالنسبة للناقد متعة أن المؤلفين المعاصرين يمنحونه نعمة الموت: فكتبه، فظة، وحية، ومزعجة بصورة زائدة، فهى تمر إلى الجانب الآخر، وفى كل مرة تؤثر بطريقة أقل وتصبح أكثر جمالاً؛ بعد أن تظل قليلاً فى المظهر، فتسكن فى السماء الصافية للقيم الجديدة. بيرجوت Bergotte وسوان Swann وسيغفريد Siegfried وبيلا Bella وم. تيست :M.Teste وهنا توجد مكاسب جديدة. وينتظرون ناتنيل Nathanaël وميناليك .Ménalque بالنسبة للكتاب الذين يصرون على الحياة، يُطلَب منهم فقط ألا يتحركوا كثيرًا وينبغى عليهم من الآن فصاعدًا أن يحاولوا التشبه بالموتى الذين ينبغى عليهم أن يروا.

ولم يعدل فاليرى Valery ذلك بشكل سيئ، حيث قام بنشر عدد من الكتب بعد وفاة مؤلفيها بعد مرور خمسة وعشرين عامًا.

يقول فلوبير: «لا ينفع لشىء إلا لمضايقة المؤلفين ولجعل الجمهور وحشيًا. يصنعون النقد عندما لا يستطيعون صنع الفن، بالطريقة نفسها التى يعمل بها جسوس عندما لا يتمكن من أن يكون جنديًا».

بافيس: «كل ناقد ـ متحدثًا بوجه خاص ـ هو سيدة فى السن الحرجة: حاقد ومكبوت».

بودلير Baudelaire: قال سان مارك جيراردين Saint-Marc Girardin شيئًا سيظل: فلنكن أشخاصا عادية ولنقرّب تلك الجملة لجملة روبيسبيير Robespierre: الذين لا يعتقدون فى خلود ذاتهم فإنهم يقيمون العدل.

تتضمن كلمات (هذا الناقد) سان مارك جيراردين كرهًا كبيرًا ضد ما هو سام».

غايتان بيكون Gaetan Picon: «الرأى المباشر يمتد أحيانًا لخفض قيمة ما هو معاصر: الخضوع بالنسبة للنماذج القديمة، والخوف من الخسارة، ومخاطرها، تتجمع كما عند سان بوف لنفور لا يقهر أمام قرب العبقرية، و يصعب الحكم على ما هو حى: فى كل لحظة يتم الحكم على ما هو حى».

فان ويك بروكس Van Wick Brooks : «نظرًا للأخطاء التى يرتكبها الناقد، إذن ينبغى عليه استخدام السيليسيوم رداء يوميًا له».

هنرى ميلير Henry Miller : «كل ما يكتبه النقاد عن عمل أدبى سواء فى أفضل الدراسات وأكثرها إحكامًا، وإقناعًا وقبولاً، وحتى ما يكتبونه بحب (وهو أمر من النادر أن يحدث) فهو شىء لا يقارن بالآلية الحقيقية وأصل العمل الفنى».

قواعد للإبداع

«قولوا حضراتكم لأرنولد بنيت Arnold Bennet إن كل قواعد البناء ستظل صالحة فقط للروايات التى تنسخ من غيرها. الكتاب غير المنسوخ من كتب أخرى له بنيته الخاصة؛ وما يسميه هو أخطاء، لكونه مقلدا قديما، أسميه أنا صفات مميزة». (د.هـ. لورانس D.H. Lawrence)

عوائق النبوغ

كتب هنرى جيمس Henry james أنه فى لحظة ما لم يستطع مواصلة القراءة لتولستوى أو ديستويفسكى، لافتقارهما للذوق الرفيع و مستوى جمالى أكيد، بسبب قوة إبداعهما فى الوقت نفسه. ما هذا القول!

الدولة ضد الفنان

لم يقدر كونفوشيوس Confucio [1] الفن إلا من أجل الخدمات التى كان يستطيع أن يعيرها للدولة، ولم يقبل أفلاطون إلا القصائد التى تتغنى بشرف النبلاء والآلهة، وفى القوانين كان يمنع كل فن غير نافع للجمهورية، لكن الظاهرة تشتد فى الثورات الكبيرة، وهو ما يمكن شرحه بالكثير من المعانى: هؤلاء المتمردون دائمًا خطرون بالنسبة للدولة. إذن، فيجب ألا نندهش من الأبعاد التى وصلوا إليها فى روسيا. فقد ندد روسو Rousseau بالفساد فى الفن، ثم، طلب سان جوست Saint-Just فى «عيد العقل» أن يكون العقل مجسدًا بواسطة شخص

(١) كونفوشيوس (نحو ٥٥١ ـ ٤٧٩ق.م) : فيلسوف صينى، أسس مذهبا أدبيا يدعو إلى حياة عائلية واجتماعية مثالية.

فاضل قبل أن يكون جميلاً. فإن الثورة تهدم الفن ولا تقدم كاتبًا له أهمية، وتعدم بالمقصلة الشاعر الوحيد لعصره، بينما تقدم على خشبات المسارح الأعمال التى تسمى الزوج الجمهورى أو جمهورية وعذراء. ويطالب القديسون السيمونيون بعد ذلك بفن «مفيد اجتماعيًا»، والتقدميون يطالبون العالم بأكمله بأن يكون الإبداع الفنى فى خدمة النمو وفى خدمة تحسين الإنسانية، وصولاً إلى إعلان العدميين الروس بأن زوجا من الأحذية ذات الرقبة أكثر نفعًا من كل أعمال شكسبير.

نحن المتوحشون

لدينا إرث من الثقافة اللاتينية والفرنسية، وننحدر من دولة مثل إسبانيا، التى، ككل محيط خارجى "غير متحضر" فى أوروبا، لم يكن لديها نهضة بالمعنى الدقيق، عقليًا وعلميًا، ونشأنا فى قارة جديدة وهائلة، ولذا فنحن مؤهلون بطريقة أفضل للإحساس ولفهم كتّاب مثل ديستوفيسكى، وتولستوى، وكيركيغارد، وسترندبرج Strindberg، ونيتشه وكافكا. فإذا لم نفلح فى شىء آخر، فعلى الأقل نعمل على إتاحة الضمير الكامل لبعض الأعمال الأوروبية عند بعض الأوروبيين.

فيما عدا ذلك، لعب البربر دائمًا دورًا مهما أمام الثقافات الراقية بدرجة كبيرة. هكذا حدث عندما رمت الشعوب الجرمانية، وهى محقونة بالعربات وقرون الصيد فى الإمبراطورية الرومانية المتدهورة، بذرة القوطية وكتدرائيتها؛ فالثقافة دائمًا جدلية (ليس بالمعنى الخاص بفلسفة هيغل كما بالمعنى الخاص بفلسفة كيركيغارد)؛ وفى تلك اللعبة بين القوى والمقاومة كان لأمريكا اللاتينية الأهمية التى كانت تحظى بها دائمًا، فى تشكيل ثقافة جديدة، من حيث البدائية، والسذاجة، والمنظر الطبيعى غير المطبوع والمبالغ فيه، وإضافة دماء جديدة ومنظور جديد، وحتى الامتعاض ذاته للشعوب المهملة أو قليلة التقدير.

المزيد عن الفن الشعبى

لأسباب سياسية يتحدثون الآن كثيرًا عن الفن الشعبى بوصفه فنا صحيا، ومصدرا لكل الحقائق وللحداثة. والأشياء ليست بهذه البساطة. عندما ظهرت القومية فى أوروبا، قدّرت وأخيرًا بالغت فى تقدير الفن الشعبى؛ تلك الظاهرة

التى كانت مستهانة فى وقت آخر، فجأة تحولت إلى شىء مقدس بين الفنانين، معتبرين أنها الأكثر أصالة، والأقل «افتعالاً»، والأقرب لأعمق القيم عند الإنسان. الجملة عند أنتيو Anteo واستعادته الشهيرة للطاقة تحولت إلى مكان عام لا يمكن تجنبه.

ولكن، من الصحيح أنه عندما يصبح الفن لطيفًا مهذبًا بصورة زائدة، وعندما يكون الذوق الذى يعجب الأشخاص المهذبة يضعف من خشونتها وينتزع دماءها، فالنزول نحو الشعب يجعله يتقابل مرة ثانية مع قيم أولية أكثر أصالة ولذلك فهى أكثر قوة، وخصوصًا فى تلك المجتمعات الريفية التى ظلت فى أوروبا على هامش الدوامة الصناعية.

لكن أيضًا فى تلك العصور، كانوا يعتبرون غالبًا الرقصات أو القصص على أنها تعبيرات شعبية حقيقية للتحوّل عن الفن الأرستقراطى: فكانت الأغانى الشعبية التى تغنى فى عيد الميلاد بقايا مهجورة لرسائل دعائية لطيفة، وكان الأثاث بسيطًا أو مركبًا من عدة طرز، منذ عصر النهضة وحتى لويس الخامس عشر؛ وهكذا كانت رقصاتنا الشعبية ما هى إلا سلالة مهجنة من الرقصات الأرستقراطية الإسبانية. طبقًا لتلك الآلية التى تجعل الطبقات الشعبية تقلد العادات والأذواق الخاصة بالطبقات المتميزة (ففى الوقت الراهن، كل بائعة فى متجر تطرب أمام صورة عرس فى المجتمع الراقى وتقلد تسريحة الشعر لإحدى الأميرات التى تساير الموضة)، ويتبنى الشعب تعبيرات وأشكال من الفن المهذب الراقى، فيبسطها ويغيرها.

لأنه إذا كان يتناول الفن فى حالة المجتمعات البدائية والمعزولة حقًا عن الحضارة يمكن الحديث عن فن شعبى «غير ملوث»، كما يحدث فى الشعوب غير المتحضرة لبولينيزيا أو فى أفريقيا قبل أن يصل الرجال البيض باختراعاتهم، فليس لهذا الفن أى معنى ولم يصل إلى أن يكون مذهبًا ديماجوجيا، وهو المذهب الذى ينسب تلك الخواص لفن جمهور يثار ذوقه من خلال سلسلة من المراكز الصحفية والتليفونية.

أصول العمل الخيالى

فى هذه الحياة الوحيدة والمحددة التى نعيشها، فى كل لحظة نجد أنفسنا مضطرين لاختيار طريقا واحدا بين عدد لانهائى من الطرق التى تعرض علينا. فاختيار تلك الإمكانية هو ترك الإمكانيات الأخرى للضياع؛ فتلك الإمكانية لا نعرف حتى إلى أين ستحملنا، لأن نظرتنا للمستقبل مزعزعة ونشعر بالاضطراب نفسه الذى يشعر به البحار الذى ينبغى عليه أن يمر بعقبات بالغة الخطورة وسط الضباب أو الظلام.

إذا تيقنا أن الموت المحتوم يوجد بعيدًا، فهذا ما يجعل اختيارنا بالضبط أكثر غمًا؛ حيث إنه يجعل منه شيئًا وحيدًا ولا يمكن رده. إذن، فالاختيار يبدو أنه مختلق بواسطة الشيطان ليعذبنا، جاء كما نظن بخيبة أمل أكيدة، فجلب طريق اليأس أو الفشل. ولمزيد من السخرية كان الاختيار بسبب إرادتنا الخاصة. فى الأعمال الخيالية فإننا نجرب طرقًا أخرى، بإطلاق تلك الشخصيات للعالم فتبدو وكأنها من لحم ودم، لكنها تنتمى لعالم الأشباح.

كائنات تحقق من أجلنا، وبطريقة ما فى داخلنا، مصائر حرمتنا منها الحياة الوحيدة. الرواية، محددة لكنها غير واقعية، هى الشكل الذى أبدعه الرجل ليهرب داخل ذلك الحصار. شكل مؤقت تقريبًا مثل الحلم، لكنه على الأقل اختيارى.

ويعتبر هذا أحد أصول الفن القصصى، أما الآخر فهو تلك الرغبة فى الخلود التى يملكها الكائن الإنسانى؛ رغبة أخرى متناقضة مع فنائه. البحث عن الوقت المفقود، واستعادة الطفولة، أو عاطفة ما، وتحويل النشوة إلى حجر؛ فالرواية باختصار، صورة أخرى زائفة.

أحد التناقضات الظاهرية للفن القصصى

من مميزات الرواية الجيدة أنها تجذبنا إلى عالمها، فنغوص فيه، وننعزل لدرجة أننا ننسى الواقع. وعلى الرغم من ذلك فهذا يعتبر اكتشافا لذلك الواقع نفسه الذى يحيط بنا!

«الكتابة، مثل الحياة نفسها، هى سفر للاكتشاف؛ فالمغامرة لها طابع ميتافيزيقى وهى طريقة غير مباشرة للاقتراب من الحياة، ولاكتساب رؤية شاملة للكون، وليست رؤية جزئية».

فى كثير من الأحيان أكتب أشياءً لا أفهمها، مع أنها بعد ذلك تبدو لى واضحة ومهمة بالتأكيد. عندى إيمان بالرجل الذى يكتب، بالرجل الذى هو أنا، بالكاتب. وأيضًا لا أعتقد فى الكلمات عندما يجمعها الرجل الأكثر مهارة: أعتقد فى اللغة، التى هى شىء أبعد من الكلمات، شىء منه الكلمات لا تمنح إلا أملاً غير مناسب؛ فالكلمات لا توجد بشكل منفصل بل فى عقول العلماء والفلاسفة، وعلماء اشتقاق الألفاظ... إلخ.

الكلمات المنفصلة عن اللغة هى شىء ميت ولا تعطى أسرارًا. «مثل البداية الأولية للعالم، ومثل الثابت المطلق - الواحد، والكل -، هكذا المبدع، أى الفنان، لكى يعبر عن نفسه ينطلق من نقطة الخلل ويعبر عنها أيضًا. هذا هو نسيج الحياة، والعلامة الحقيقية لما هو حى».

لا يعلّم الفن شيئًا، إلا معنى الحياة؛ فأعظم عمل ينبغى أن يكون غامضًا، باستثناء قلة من الرجال، مثلهم مثل المؤلف نفسه، يبدأون من الأسرار".

"فى المرة التى يكون فيها الفن مقبولاً فى الواقع، سيتخلى عن ذلك، فهو بديل فقط، ولغة رمزية تحل محل شيئًا ينبغى أن يلتقط مباشرة؛ لكى يكون ذلك ممكنًا، ينبغى على الرجل أن يتحول إلى كائن متدين تمامًا وليس فقط إلى مؤمن، وإلى محرك أول، وإلى فاعل، حتمًا سيصل إلى ذلك، وفى كل الدورات على مدى هذا الطريق، نجد أن الفن هو الأكثر مجدًا، والأكثر خصوبة، والأكثر تثقيفًا".

الأدب والبغاء

كيف يعيش؟ وبأى طريقة يكون فيها الإبداع غير فاسد، ولا منحط، ولا رخيص. بتأسيس ورشة ميكانيكية صغيرة، بالعمل موظفا فى بنك، ببيع خردة أو أشياء رخيصة فى الشارع، والهجوم على أحد البنوك.

ضميرنا ليس واضحًا ولا متماسكًا والواحد نفسه لا "يعرف" كيف تكون الأحاسيس الخاصة. الظاهرة نحو العالم، تتكسر عند دخولها فى بيئة مختلفة من حيث الكثافة والطبيعة، وبعودتها إلينا، تكون معكوسة بروح أخرى، وهذا ما يزيد من ارتباكنا. يحدث شىء يشبه ذلك مع الشخصيات فى الرواية، فهذه الشخصيات ليست هى نفسها ولا تظل مطابقة لذاتها عندما تكون محسوسة بواسطة القارئ؛ حيث إنه بقدر ما، كل قراءة تصنع عملاً أدبيًا مرة أخرى، وكل جيل أو كل فترة تعطيه معنىً جديدًا.

بالطبع، ليست كل رواية تسبب فى القارئ نفس الكم والكيف من الاضطراب.

أدب الأمل؟

الإنسان ليس مكونًا فقط من اليأس بل، وأساسًا، من الإيمان والأمل؛ وليس فقط من الموت بل وأيضًا من طموحات للحياة؛ وليس أيضًا من الوحدة فقط، بل من المعاشرة والحب. يبين عمل سان إكزوبيرى Saint-Exupéry، كيف أن الأدب يمكن أن يكون عميقًا فى الوقت نفسه مشربًا بالمشاعر الدافئة الإيجابية. قال نيتشه إن المتشائم هو مثالى حانق. فإذا عدّلنا الحكمة قليلاً، بالقول بأنه مثالى يائس، من هنا يمكننا أن نمضى إلى إثبات أنه رجل لن ينتهى أبدًا من خيبة الأمل؛ حيث يوجد فى الطبيعة النفسية للمثالى نوعًا من السذاجة التى لا تنضب. وهكذا مثلما تولد خيبة الأمل من الأمل، ينبع اليأس من الأمل؛ لكن واحدًا بعد الآخر، فخيبة الأمل واليأس، هما بدقة رمزا للإيمان العميق والسخى عند الرجل.

لن يصبح المتشككون، الذين لا يعتقدون فى شىء أبدًا، متشائمين؛ لذلك فأدب اليوم، الأكثر قوة وأصالة، لن ينحدر مطلقًا لمجرد الارتياب، كما كان يحدث غالبًا فى الأزمنة السعيدة لأناتول فرانسAnatole France [(١)] يجلب فى اليأس المأسوى الذى يلى انهيار الإيمان إعلانًا عن يأس آخر وتقريبًا يكون ثابتًا. يحتاج الإنسان

(١) فرانس (أناتول) (١٨٤٤ ـ ١٩٠٤) France : روائى وناقد فرنسى، ولد فى بارس وقرن مذهب الشك بحب الألم، ومن رواياته «جرمة سلفستر بونار» و «الزنبقة الحمراء»، و«ثورة الملائكة»، و«الآلهة عطشى». وقد حصل على جائزة نوبل عام ١٩٢١.

لنظام، وبنية صلبة يقف عليها. أعتقد أنه وجدها فى النظام العلمى، لكنه فهم أخيرًا أنه كان غريبًا عن أعمق احتياجاتنا الروحية: كشف انهيار الحضارة التقنية - مهما كانت أسبابها المادية - عن أن ذلك النظام العلمى، بعيدًا عن أن يمنحنا قاعدة أكيدة، أنه حوّلنا إلى عبيد لمجموعة آلات لا ترحم؛ عندما اعتقدنا بأننا قد غزونا العالم، اكتشفنا أننا كنا على وشك أن نسحق به. وفى حركات واسعة، اندفع الرجال عندئذ نحو ديانات جديدة علمانيه أو سياسية، عندما لم يستعيدوا نطاق الديانات القديمة والأصلية.

فى مثل هذه الظروف ظهر الأدب الجديد. أولاً، بوصفه بحثا طموحا عن الفوضى، وفحصا لحالة الإنسان وسط التشويش والارتباك. بعد ذلك، وعن طريق ذلك الفحص، كان الأدب مثله كمثل محاولة غامضة تقريبًا تمنحنا أيضًا ذلك النظام الذى نحتاج إليه، فكان عبارة عن اتجاه فى وسط العاصفة؛ لذلك وجب رمى القيم المزيفة لمجتمع محكوم بالأوثان أو المنافقين والآلهة الصغيرة البرجوازية.

لكن العالم الروائى هو عالم الرغبات، والأحلام والآمال، والواقع الذى كان أو الذى لم يستطع أن يكون: دائمًا على العكس قليلاً من العالم اليومى؛ يميل قليلاً نحو تحقيق ما هو عكس ما يحيط بنا دائمًا. بتلك الطريقة، نادى فى عصر النظام البرجوازى بعدم النظام والفوضى، ووضع أبطال مثل راسكولنيكوف Raskólnikov قنابل تحت الكبارى وطرق الاتصال للمجتمع المنافق الذى كانوا يعانون فيه، لكن الآن، عندما جلبت لنا الحروب الكاملة والديكتاتوريات الفوضى العالمية، تبحث الكتابة الروائية بغير وعى عن أرض جديدة من الأمل، وعن نور وسط الظلمات، وعن أرض ثابتة وسط الفيضان الضخم؛ فقد تحطمت بصورة زائدة. عندما يكون ما هو واقعى هو التحطيم، وما هو روائى لا يكون إلا البناء لإيمان جديد. إذا كانت هذه النظرية صحيحة، فليس من المخاطرة افتراض أنه فى السنوات القادمة ستكون الرواية التى لها صدى أكبر فى قلوب الرجال هى - بطريقة ما - قادرة على جلب أمل جديد ولكنه حقيقى.

فكرة ثابتة عند المبدع

لا يجب اختيار الموضوع، بل ينبغى أن يترك الموضوع ليختار الكاتب. يجب أن يمتنع الشخص عن الكتابة إلا إذا كانت هناك فكرة متسلطة تلاحقه، وتطارده وتضغط عليه من المناطق الأكثر غموضًا لذاته، وأحيانًا يستغرق هذا سنوات.

الأحلام تعود

قال جيد Gide فى مكان ما إن الفنان يجب ألا يقيم فقط بما هو قادر على إبداعه، بل أيضًا بما هو قادر على التضحية به. ومن جانب آخر، تلك الأجواء الخانقة الغامضة والأبخرة العفنة التى تصعد من أعماقنا وخفايانا أجلاً أم عاجلاً ستمثل من جديد وليس من الصعب أن تحصل على عمل ملائم جدًا لقدرتها: يعترف غوته بأن كل خططه الناقصة والمهجورة لكثير من الفواجع نفعته فى النهاية فى العمل الأدبى إفيجينيا.

تأثيرات كتابية

يوجد فنانون يمارسون تأثيرًا على غيرهم من الفنانين الأكبر منهم: وهى حالة جون دوس باسوس John dos Passos الذى أثر فى فوكنر؛ أو ريمسكى Rimsky الذى تعرفنا من خلال أصدائه فجأة على تقديس الربيع، فيبدو أنهم يستطيعون تكريس أنفسهم لاختيار أساليب وتقنيات، لأنهم متحررون من ذلك الضغط الفظيع الذى يعانى منه كبار المبدعين من داخلهم للتعبير عن أشياء معينة.

أسلوب فلوبير

أعدت قراءة أسطورة القديس جوليان المضيف، وهذه المرة أصبت بالإحباط. طبعًا، توجد جمل تبدو وكأنها تبعث كل العصور الوسطى، ولكن الأبرز فى الغالب هو الأسلوب، الأسلوب الشهير لفلوبير، فإنه يتوسط بوصفه حاجزا بين الموضوع والانفعال الذى ينبغى أن يثيره هذا الموضوع؛ حاجز عظيم، اتفقنا، حاجز مملوء بالمجوهرات... قد يثير الإعجاب أكثر، على حساب بعض العيوب، أسلوب يعطى الانطباع بالتنفس مثل الكائن الحى، بتلك الحرية التى كانت لدى فلوبير عندما

كان لا يراقب نفسه، وعندما كان ينسى تاجه من زهور شجرة البرتقال. (جوليان غرين Julien Green)

استعادة الأسطورة

عندما كان الرجل كيانًا متكاملاً وليس كتلة من الأعضاء المفلسة المثيرة للشفقة، كان الشعر والفكر يشكلان مظهرًا واحدًا لروحه. كما يقول جاسبر Jas-pers من سحر الكلمات الطقسية إلى تمثيل للمصائر الإنسانية، ومن التوسل للآلهة إلى الصلوات، فشربت الفلسفة التعبير بأكمله من الإنسان. والفلسفة الأولى، والفحص الأوليّ للكون، وفجر المعرفة ذاك الذى سيظهر عند الفلاسفة السابقين على سقراط، ما كان إلا مظهرًا جميلاً وعميقًا للنشاط الشعرى.

وكونت الثورة الرومانسية اقترابًا جديدًا للأسطورة. شاهدت بوضوح عبقرية الطراز الرومانسى عند فيكو ما لم يستطع مفكرون آخرون فهمه ولو بعد ذلك بوقت طويل. ويرجع هذا لحد كبير لعمله الفكرى، الذى يبدأ بإعادة التقييم، ذلك التقييم الذى سيجعل كلا من فرويد ـ جونج Freud-Jung وليفى برول Levy-Bruhl (١) يبلغان الذروة فى أيامنا بالتعاون المتناقض بينهما؛ لأن فى عمل هذا العالم الإثنولوجى، بقدر ما يتطور، بقدر ما يتم التحقق من بطلان أية محاولة للإدراك العقلى الكامل للإنسان. وقد بدأ العمل لإظهار المرور من العقلية "الأولية" إلى الضمير «الإيجابى»، وسيختم عقود مختلفة بعد ذلك بالاعتراف المأسوى لهزيمته، عندما يجب على العالم الاعتراف فى النهاية بأنه لا توجد تلك العقلية "البدائية" أو «السابقة على المنطق»، كحالة دونية للإنسان، بل يوجد تعايش للمستويين معًا، فى أى عصر وفى أية ثقافة. ونلاحظ أن تلك العقلية «الإيجابية» نفسها (تثير هذه الصفة فى نفسى الضحك، ولا أستطيع تجنبها) لم تحقق فى الغرب فكرة أن ثقافتنا التقنية أعلى من الثقافات الأخرى فقط، بل، وللأسباب نفسها والدوافع، حققت فكرة أن روح الرجل، بسبب ميله الكبير للمنطق، أعلى من روح المرأة.

---

(١) ليفى برول (لوسيان) Levy-Bruhl (١٨٥٧ ـ ١٩٣٩): فيلسوف فرنسى، وله مؤلفات فى علم الأخلاق الاجتماعية، منها «الذهنية البدائية».

وللفكر المستنير، كان الرجل يتقدم بالقدر الذى كان يبتعد فيه عن حلبة الأسطورة الشعرية. قال ذلك توماس لو باكوك Thomas Lowe Peacock بطريقة ساخرة مشهورة عام ١٨٢٠ : الشاعر فى عصرنا هو إنسان نصف متحضر فى مجتمع متحضر. كشف ليفى - برول عن مدى خطأ هذا الادعاء، بالإضافة إلى أنه غريب ومتعجرف. تلجأ الأسطورة إلى الأدب بعد أن لفظها الفكر المحض، بهذا الشكل تنتهك حرمتها ولكن يتم استعادتها مجددًا. هكذا تصبح فى مستوى جدلى أرقى، إذ إن ذلك يتيح انضمام الفكر العقلانى إلى جانب نظيره السحرى.

تحطيم الأسطورة وتحطيم الافتعال

كان فرويد Freud عبقريًا قويًا لكن ذو وجهين، فمن جانب لديه الحدس لعدم الوعى الذى يربطه بالرومانسيين، ومن الجانب الآخر ذلك التكوين الوضعى للطب فى عصره. هكذا يلاحظ فيه الميل إلى تقليص أية ظاهرة ثقافية للمعرفة العلمية، كما يحدث قليلاً أيضًا مع الماركسيين. يقول مفكر عظيم مثل كوسيك Kosik فى مؤلفه جدلية ما هو محدد: تستند هذه القدرة على تجاوز الموقف، على إمكانية تجاوز الرأى إلى العلم، وتجاوز عدم المعرفة إلى المعرفة، ومن الأسطورة إلى الحقيقة،... إلخ. ويحذر فيه من أنه كيف يوجد عند أحد التابعين للمذهب الماركسى إلى حد بعيد بقايا من ذلك الفكر المستنير الذى يقدر «النور» على «الظلمات»، ويصنع الأسطورة فى منطقة الخطأ أو التأخير. ويصبح من المدهش بشكل كبير أن الفيلسوف نفسه الذى يعطى قيمة مطلقة للفن لا يفكر أن الأسطورة، مثل الحلم، تنتمى لعالم الفن نفسه، وتمنح الميزات نفسها «للمجموع الصحيح» الذى هو بالنسبة للماركسية، كما بالنسبة للوجودية، هو الشكل المطلق. وها قد رأى فيكو صلة القرابة بين الأسطورة والشعر، ومن البديهى أن روح الفنان لا تزال أسطورية شعرية؛ فالأسطورة ليست نظرية، وينبغى التوافق مع كاسيرر Cassirer الذى يتحدى كل أنواع التفكير العقلى. «منطقه» غير قابل للقياس مع آرائنا التى لها حقيقة علمية، لكن الفلسفة العقلية لم ترغب قط فى قبول مثل هذا التشعب، ودائمًا كانت مقتنعة بأن الإبداعات التى لها وظيفة أسطورية شعرية ينبغى أن يكون لها معنى واضحًا، والأسطورة تخفيه خلف كل نوع من أنواع

الصور الخيالية والرموز، وينبغى أن يكون عمل الفيلسوف هو خلع القناع عنها. فى الوقت الذى يكون فيه لفظ تحطيم الأسطورة يتطابق مع تحطيم الافتعال.

أعتقد أن الأسطورة على عكس الفن والحلم ، تلتمس عمق عناصر معينة مستمرة بطبيعتها، عناصر إذا لم تكن تتعلق بما وراء التاريخ فهى على الأقل من أجل التاريخ، وهذه العناصر موجودة إلى جانب العملية الاجتماعية الاقتصادية، وتشير لمشاكل خاصة بالنوع، وهذه المشاكل تستمر عبر العصور والثقافات، وتشكل تعبيرها الوحيد، وتشيع القلق أو الرعب. تعبير لا يمكن تحويله لأى وضع آخر، وخصوصًا، للأسباب الواضحة والصافية التى تناولها ديكارت Descartes.

الشر والأدب

لأن الشيطان هو سيد الأرض، فمعضلة الخير والشر هى معضلة الجسد والروح؛ معضلة لم يكن المذهب العقلانى قادرًا على تجاوزها: ببساطة قضى عليها، حاذفًا أحد ألفاظها. فعادت بنتائج درامية فاسدة، فالقوى الغامضة لا تغلب، وإذا كانت مقهورة من جانب، تعود للظهور مرة أخرى من جانب آخر، تأتى مصحوبة باستياء المضطهدين. يبدو ابن أخت رامو أنه النموذج الأكثر دلالة، إذ إن ذلك الشخص ليس إلا السيد هايد Hyde[1] للتقدمى ديدرو: فالإنسان الحالم الذى مسه الشيطان كان يسكن سراديب العالم الصحيح، يثور فى تلك الصفحات بصدق العنف الذى يثور به الأشخاص الذين يحرضون بواطن الذات. بالحق نفسه لدى فلوبير (لكن أيضًا بالسذاجة الزائدة عن اللزوم)، كان ديدرو يستطيع أن يعترف: «ابن أخت رامو هو أنا». هكذا تصبح هذه الرواية أحد أكثر المظاهر الغريبة للجدلية الوجودية بين النور والظلمات. وسيعود فقط التباين التعليمى تقريبًا بين المفكر التقدمى والرجل الذى مسّه الشيطان ليعبر عن نفسه بشدة عند فيلسوف فرنسى آخر، عند الراوى والمفكر جان - بول سارتر .Jean-Paul Sartre

---

(١) دكتور جايكل ومستر هايد (قضية الدكتور جايكل والسيد هايد الغريبة): هى رواية خيالية للأديب الاسكتلندى روبرت لويس ستيفنسون، نشرت لأول مرة فى لندن عام ١٨٨٦ ، وتتناول الصراع بين الخير والشر داخل الإنسان.

لا توجد مصادفات فى سيطرة الروح وإذا كان فى فرنسا المتّبعة بشكل تقليدى منهج ديكارت أعطوا أكبر قدر من الأعمال المخصصة للممسوسين من الشيطان، من المارشال جيليس دى رايس Gilles de Rais وحتى ريمبو، ومن الماركيز دى ساد de Sade وحتى جان جينيه Jean Genet فلم يكن ذلك رغمًا عن النزعة العقلية بل من أجلها هى نفسها. فقوى الظلمات لا تقهر، وإذا أبعدها، كما حاول ذلك المذهب الإشراقى، تعود من جديد وتنفجر، بدلاً من أن تشارك من أجل صحة الإنسان، كما حدث دائمًا فى ثقافات الشعوب المسماة بالبدائية.

أعجب غوته أولاً ثم ماركس بعد ذلك، من بين الكثيرين، بهذه الرواية الفريدة، مع أن الإعجاب الذى نمارسه اليوم بالتأكيد ليس له مبادئ مماثلة. ليس لهذا أهمية. وعلى العكس، إحدى مميزات القصص الخيالية العظيمة أن تكون غامضة ومتعددة التكافؤ، مع قبول التفسيرات المختلفة وحتى المتناقضة لها. سيكون مشروعًا أن نمتدح فيها السخرية من المجتمع البرجوازى؛ لكن، كما يحدث باستمرار مع المبدعين العباقرة، يتم الالتفات إلى الأشباح والألغاز الخاصة بمأساة أكثر عمقًا، عن طريق المشكلة الاجتماعية: أشباح الظروف الإنسانية، والتساؤلات - متشائمة بوجه عام - عن معنى الوجود. هى فى هذا الوقت أعمال ديدرو التى تنشر الأدب فى عصرنا.

المهمة الأساسية للفن الروائى المعاصر هى سبر أغوار الإنسان، وهو ما يعادل القول بالتحرى عن الشر، فالرجل الحقيقى يوجد منذ الخطيئة ولا يوجد دون الشيطان: فالإله لا يكفى.

لا يستطيع الأدب التطلع إلى الحقيقة الكاملة عن هذا الكائن، إذن، دون تقديم ضريبة للجحيم. قال بلاك Blake إن ميلتون Milton مثل كل الشعراء، كان فى حزب الشياطين دون أن يعرف ذلك. وبالتعليق على هذا الفكر، يؤكد جورج باتاى Georges Bataille أن دين الشعر لا يمكن أن يكون له قوة أكبر من الشيطان، فهو الجوهر النقى للشعر؛ ولا يستطيع أن يبنى، حتى ولو رغب فى ذلك، ويكون حقيقيًا فقط عندما يكون متمردًا، وكان كل من الذنب والإدانة مصدرين للإلهام عند ميلتون الذى أبت عليه الجنة أن تعطيه الدفعة الإبداعية. كان شعر بلاك

يشحب بعيدًا عما هو مستحيل. ومن دانتى يصبنا الضجر إذا لم يكتب عن الجحيم. ربما فى هذه الظروف المأسوية تكمن مأساة الشاعر فى الثورات الاجتماعية، وفى بناء مجتمع جديد.

الغضب الذى لا يقهر

يصف وليام باريت William Barret مأساة الآلهة اليونانية يومينيديس Eume-nides [1] عندما قتل أورستيس Orestes أمه مطيعًا لأمر أبولو، وهى الآلهة التى أطلقها المذهب الإشراقى على العالم. ويفجر الصراع بين هذا الإله المضىء وآلهة الغضب، غضب وكرب الآلهة الأمهات للأرض. تسجل المأساة اللحظة التاريخية اليونانية التى فيها ينبغى على هذه الآلهة الأنثوية أن تتخلى عن مكانها للآلهة الجديدة للأوليمبيا، لكن رجل الشارع كان ولا يزال يتذكر. وكان يخاف عن غير وعى ـ تلك الآلهة الليلية، وكان يتضايق أمام ذلك الاختيار الذى كان يفرض عليه. وكان ذلك الضيق مرتبطًا بفرض الضمير اليونانى الذى يعتبر بطريقة ما أنه الضمير الحديث، بالقدر الذى فيه يتقدم فى طريق الحضارة. لكن فعل "يتقدم" هو مغالطة غامضة لهذه الثقافة الجبارة التى تعتبر ما يخدم مصالحها جيدًا وإيجابيًا، وما يتعارض معها سيئًا ومزيفًا. اليوم نستطيع قياس الجزاء الرهيب الذى ينبغى على الضمير الحديث أن يدفعه بسبب إبعاد القوى القديمة للاوعى. يوجد فى عمل إسكيلو Esquilo نوع من الالتزام من أجل تدخل تلك الآلهة الغامضة، وهى أتنيا Atenca نصيرة الحركة النسائية. هددت آلهة الغضب الحزينة الأرض بكل أنواع المصائب. وتعترف أتنيا أو يجب عليها الاعتراف ـ حكمة الشاعر ـ بأنهن أقدم وأعلم منها هى نفسها. لا ينبغى علينا تقريبًا أن نشك: فعند إسكيلو تظهر لأول مرة تلك الوقاية للفنان من العلم. يشعر من أعماق ذاته أن الغضب ينبغى أن يكون موقرًا، مع أنه يكّون الجانب المظلم من الوجود، ودونه لا يستطيع الإنسان أن يكون ما ينبغى أن يكون عليه.

---

(1) يومينيديس أو إومينديس Eumenides: هى آلهة معينة عند اليونان وهن بنات الآلهة كرونوس والأرض التى تعيش فى الجحيم. وكانت تضطهد البشر لتنتقم من أفعالهم الإجرامية.

وتظهر نتيجة ذلك الاستبعاد الأحمق أمام أعيننا. فى أحسن الحالات، يظهر فى نوع من التمرد العنيف للقوى والقطاعات المظلومة، ولكنه صحى ومبرر: من خلال الرجال الملونين والشباب فى الولايات المتحدة، والنساء فى العالم بأثره، والمراهقين، والفنانين. ويظهر فى أسوأ الأحوال، من خلال الاعتلال العصبى الوظيفى والضيق، والأمراض النفسية والبدنية، والهيستريا الجماعية، والعنف والمخدرات. يحدث فى البلد الأكثر أخذًا بالأساليب التقنية فى الكوكب (وربما كان من الممكن أن يحدث هنا فقط) سلسلة من الجرائم السادية ـ الجنسية لعشيرة مانسون.

بالنسبة للشرق، كان الإنسان حتى وقت قريب فى حماية التقاليد الصوفية والدينية القوية التى كانت تضمن له انسجامه مع الكون. أحدث الغزو الشرس والمتهور للتقنيات الغربية خرابًا بدأوا يحذرون منه فى اليابان: انتحار فنانين وكتّاب يكشف هذه الظاهرة. اعتقدوا أنهم ماكرون جدًا بإحلالهم الإنتاج الضخم للأجهزة الكهربائية محل التقاليد التى تعود لآلاف السنين.

نماذج أصلية

من بعض أخطاء الفن القصصى الاعتقاد بالنماذج الأصلية، كالشخصيات المنغلقة، والوحيدة، والقوية. لا وجود لهذا النموذج الأصلى. كل ما هو موجود عند إنسان ما يمكن أن يوجد عند الآخرين: ظاهر أو خفى، متطور أو بدائى، واضح أو مبهم، لذلك فالروايات العظيمة تأسر الجميع، ويشعرون بشكل ما بأنهم تم التعبير عن هواجسهم العميقة وأفكارهم المتسلطة على العقل. كلنا نولد، ونعانى، ونحب، ولدينا أمل وخيبة أمل، كلنا نشعر بالإحباط ونموت.

أنا لست مسافرًا للتجارة ولا أعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية، لكن موت مسافر تؤثر فىّ. لماذا؟ لا يؤثر فينا ما يكون غريبًا تمامًا عن روحنا. ولا نستطيع أن نشعر بالشفقة تحو شىء لا يناسبنا؛ كما تشير الكلمة فهى انفعال مشترك، وحركة مشتركة. إذا كان هملت يثير إعجابنا فلأنه إلى حد ما، وفى لحظة ما، وتحت تأثير انفعال ما كنا هملت. وكنا أيضًا دون كيشوت وسانشو وأيضًا شعرنا

بطريقة أو أخرى بالرغبة فى قتل عجوز مرابية؛ وإذا لم نشعر بذلك أو اعتقدنا بأننا لم نشعر به قط، فإن ذلك الكاتب الروائى عديم الشفقة سيتولى مهمة أن يجعلنا نشعر بهذا الانفعال.

فطبيعتنا مشتركة ويتقاسمها كل البشر. مثل مؤامرة لانهائية، عقدة رقيقة تمر من خلالنا جميعًا: رجال ونساء، فقراء وأغنياء، ملوك وعبيد. تلك الطبيعة تأخذ عند البعض حالات أكثر سموًا من غيرهم، وفى حالات معينة فإن الحسد يمر ليحتل المركز الأول ويختفى الكرم، وعند آخرين فإن الكره يحل محل الحب. فى وقت آخر، عند الشخصية نفسها (أو عند أخرى) فإن الأوراق تنعكس ولهذا ينبغى، بغض النظر عن ذلك، أن يتمكّن الكاتب الروائى من خلق شخصيات مختلفة جدًا: يكفيه التركيز على هذه الميزة أو تلك من طبيعته الخاصة، وأن يضع فى المقام الأول هذا الانفعال أو ذاك أو هذه العاطفة أو تلك: الغيرة أو اللامبالاة، الفساد أو الشفقة، الحب أو الكره، الحقد أو التفاهم.

وهكذا، يمكن أيضًا تفسير أن الكاتب يستطيع تقديم لوحة عن الظروف العامة للرجل بالكتابة على وجه الخصوص عن العلاقات بين رجل أسود وطفل، وعن الطبقة العليا لحى سان جرمان أو عن رجل بيروقراطى فى براغ.

مناخ العائلة

أن نتعرّف على لوحة لغوغان Gauguin أو رواية لبروست مع أنها لم تكن موقعة بإمضائه، بالطريقة نفسها (أو لأسباب مشابهة) يعرف مطّلع إذا كان النبيذ فى الحقيقة من بورديو أو من مكان آخر: من خلال لونه وطعمه، وهى نتيجة بالغة الدقة تتوقف على طبيعة الأرض التى ينتج فيها، ومن الخليط النادر والوحيد للأملاح والخصائص الطبيعية التى تميزه. وشخصيات كاتب روائى عميق هى بالأخص شخصياته، لها ذلك المناخ العائلى لأنها تتكون، وتولد وتعيش فى تلك الأرض الروحية لمبدعها: أرض تتميز بأفكار محددة، وأفكار متسلطة على العقل وتجارب. فهى منه ومنه فقط.

عن بعض مخاطر البنيوية

كل شىء تقريبًا عبارة عن بنية. كما أكد ذلك أحد الأساتذة: مع الاستثناء الوحيد لما هو غير محدد الشكل، فكل شىء له بنية. هو تقريبًا مثل القول

بالاستثناء الوحيد للحيوانات اللافقارية فكل الحيوانات فقارية، فلنترك جانبًا هذه الحماقة الواضحة. فى الواقع، لا يوجد شىء تقريبًا إلا وله بنية، من حيوان رأسى الأرجل[1] حتى العاطفة طبقًا للقديس ماتيو San Mateo.

أيضًا من البديهى أنه فى مثل هذه الأشياء لا يمكن الحديث عن عنصر إذا لم يكن له علاقة بالكل، كما أشار لذلك أرسطو عندما قال إن «المجموع سابق على الأجزاء» فى هذا المعنى، كان لابد من رد فعل ضد النظرية الذرية التى امتدت بصورة بشعة من الفيزياء إلى أى شىء آخر. قد يكفى للأطباء المتخصصين التفكير فى ذلك الهراء.

كيف يمكن أن يوجد أطباء اختصاصيون فى القلب؟ يمكن أن يمرض بالقلب مستثمر بسبب انخفاض العملة: ما يحتاج إليه هو الخبرات الدنيوية. كان أيضًا رد فعله سليمًا ضد تفسيرات الفلسفة الوضعية، على الأقل بينما لم يبالغ تاين Taine فى عجائبه. لا، ليس هذا ما يخدع الواحد.

ما يغضب هو إرهاب العقائديين، متحدًا مع الإفراط الكلاسيكى لتقليد كل ما يصل من باريس، بجانب التسريحات والعطور: علم الكائنات وكريستيان ديور. واتباع الموضات فى الفنون الصغيرة، وملابس النساء، هو أمر مباح، ولكنه مكروه فى الفنون الكبيرة وفى الفكر؛ لذلك، فهى من الرغبات الخالصة للسباحة ضد التيار حتى آخر صرخة لأننى أرفض الحديث عن البنيوية، بينما كان الجو مشحونًا بالغضب. الآن، عندما يبدأ الاعتراف من جديد بأن الوقت أصبح متاحًا، وأن التركيبات الاجتماعية تتغير أخيرًا بسبب ضغط الأحداث الخارجية، وأن الأعمال الفنية ليست غريبة عن الإنسان الذى صنعها وعن العالم الذى ظهرت فيه، الآن يمكن الاعتراف بقيمتها الجادة والقاطعة.

أغضبنى ذلك الإجبار على الرقص على النغمة السائدة، لا لسبب غير أن مكتبات باريس كانت تفيض بالبنيوية. فى نهاية الأمر، نحو عام ١٩٣٥ أى فتى يقظ مثلى كان يعرف ما هى البنية، حيث إنه من المستحيل دراسة النسبية أو

(١) هو حيوان بحرى له أرجل كثيرة، وآكل اللحوم ومن فصيلته الأخطبوط والحبّار.

نظرية الكمّية دون حساب التفاضل المطلق، ونظرية الأصول وغيرها من القواعد النظرية للبنيوية. من جانب آخر، نحو عام ١٩٤٤ كنت أتردد على معهد فقه اللغة فى بوينوس أيرس وهناك كانت تدرس وتترجم أعمال سوسير Saussure (١) عندما كان الكثيرون من الذين يؤنبوننا الآن بأفكارهم لم يولدوا بعد. كالعادة، أكبر شر يحدث لنظرية يتسبب فيه المعتقدون فيها، فيسخرون منها ويجعلونها متحجرة. طبعًا، ميزة الحركات الجديدة هى الحقيقة المطلقة. إلى أن تتخلى عن كونها جديدة. فكل نظام فلسفى يسعى لغلق المنازعات عن الشىء والإنسان، إلى أن يصبح فصلاً فى تاريخ الفلسفة. أكبر خطأ، على وجه الدقة، عند المتطرفين لهذه الحركة هو زعم إلغاء التاريخ، وهو ما يبدو لى أنه مبالغ فيه بعض الشىء عندما نتأمل كيف يمضى كل شىء. يرفعون التزامن كعصى يهمسون إليها بأشياء قديمة مثل هذه، ثم يضربون الرأس. طبعًا، كنا نعرف ذلك، وكان رد فعل جيد ضد القائلين بالعنصرية، والوضعيين والعقائديين فى التاريخ.

لكن الأمر خرج من بين أيديهم. فكروا سيادتكم فى اللغة: فهى واقع فى تغيُّر مستمر، مثلها مثل كل واقع ثقافى. وعاجلاً أم آجلا - آه، من تعاقب الأفكار! - ينبغى قبول التحول المتواضع للتراكيب وعلى الرغم من أنه مخرب، فإنه يعتبر نتيجة للحالات المتعاقبة. كان ينبغى قبول أنه فى كل حالة من حالات اللغة يوجد التغيير الأصلى الذى سيقود إلى بنية جديدة. حسنًا، هدوء، فهذا ليس بالأمر المعيب تمامًا. والخلاصة، أن البنيوية ستظل صالحة إلى الدرجة التى ستتخلى فيها عن كونها كذلك. وهذا يكفى. بعيدًا عن تلك النقطة ستبدأ الأخطار. الأول، هو الجهل بأهمية التاريخ. الثانى، هو تقوية المفهوم العملى وحتى السيبرنطيقى للروح، مساهمًا بهذا الشكل فى زيادة خطورة فقدان الصواب الذى تسببت فيه التقنية عند الإنسان فى عصرنا. تحليلات معينة صالحة بدقة بالغة للكيانات الرياضية وصالحة للبشر بشكل نسبى.

---

(١) فرديناند دى سوسير (١٨٣٧ - ١٩١٣) عالم لغويات سويسرى، يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية فى اللسانيات.

هذا النوع الأخير من البنيوية، كما يلاحظ بالضبط ليفبفر Lefebvre يمكن أن يتعرض لخطر اعتباره حقيقة مطلقة، وإعطاء قيمة حقيقية لمجردات تصورية بحتة. بالطبع، فهذه الأبعاد قدمت على وجه الخصوص فى الولايات المتحدة، طبقًا لوثنيتها العلمية المعتادة، وبالطريقة نفسها التى تسببت فى حدوث الأبعاد غير المعقولة على الإطلاق للوضعية المنطقية. بالنسبة لبعض الممثلين للنقد الجديد - لمقاومة تلك "التفسيرات" الوضعية للعمل الفنى بأشياء مثل الطقس وغيرها من الحتميات الشبيهة - ارتكبوا الخطأ العكسى لمذهب ملازمة الذات الذى ظهر فجأة محولاً الرواية إلى شىء أفلاطونى، خارج الزمان والمكان، وغريبًا عن تقلبات الإنسان والمجتمع.

فحوص جيدة مثل التى يقوم بها إيريش أورباخ فى روايته محاكاة، حيث إن جوليان سوريل Julien Sorel لم يتم تخيله إلا فى الظروف الاجتماعية، والسياسية وحتى الاقتصادية فى عصر الإصلاح، حيث أصبحت كلها باطلة بضربة واحدة. والآن أعرف أن ليس كل أتباع البنيوية سقطوا فى مثل هذا الوضع المثير للسخرية، لكن من الصحيح أن العقائديين الأكثر احتدامًا فعلوا ذلك، مرتكبين بالإضافة إلى التجاوزات التى حملتهم - والتى لا تزال تحملهم - إلى الاتجاه العملى، وإلى ذلك النوع من القدرات التركيبية، بمنهج يصبح بالنسبة لنا عائليا، ونحن الذين ذات مرة قمنا بعمليات رياضية: التبادلات والتحولات، والجبر ونظرية الألعاب. منهج ممتاز وربما يكون الوحيد الصالح لكيانات العالم الرياضى، لكنه غير مناسب للبشر.

والخلاصة، بعد ذلك، أن تلك المبالغة فى تقدير اللغة، فى حالاتها الأكثر جنونًا، لدرجة الوصول لحذف أى وظيفة مرجعية، لن يظل إلا نوعا من التأمل الذاتى للخطاب. مع التعرض لخطر قطع كل صلة بالحياة. فلا أساند، ولا للحظة، حماقة إعطاء أفضلية «المضمون» على «الشكل».

على العكس، أرى أن فى كل فن عظيم لا يمكن فصل هذين اللفظين، حيث إن المضمون يقدم حتمًا من خلال الشكل، والشكل هو حتمًا مضمون. إذا كان

المضمون قاطعًا، فلا يمكن إدراك أنه كيف "بمضمون" تافه حسب تقدير عصره أن يقدم شكسبير عملاً دراميًا عظيمًا. هذا المبدأ هو على وجه الدقة ما يجعلنى أصنع فى الأربعين أدبًا يعطى أفضلية للشكل. بالطريقة نفسها، ولو لسبب معاكس، أصبح علىّ حذر من تلك الآداب المشهورة بـ"الآداب التى تهتم بالمضمون"، كما فى حالة الأدب الاشتراكى وغيرها من النفايات الموجبة للعبرة.

تنطلق الفلسفة الوجودية والماركسية من الإنسان المحدد (الوحيد الذى يوجد فى الحقيقة)، وهو ما يعنى الكثير مثل القول بأنها تنطلق من الذاتية. هذا المفهوم يعطى، من جانب آخر، الكرامة الحقيقية للإنسان، إذن هى الفلسفة الوحيدة التى لا تعتبره مثل الشىء. على العكس، يعتبر الماديون المجردون أن الإنسان هو نتيجة لمجموعة محددات، كما لو كان عنصرًا أو قذيفة؛ فهى كيانات محكومة بواسطة السببية الوحيدة والعمياء، لكن الشخصية ليست فردية بدقة ولا بشكل نهائى، حيث إنه فى التأمل لا يكتشف الإنسان ذاته فقط بل يكتشف غيره من البشر. وهذا على عكس تفكير ديكارت وكانت، سواء بالنسبة للوجودية أو بالنسبة للماركسية، فالإنسان يجد نفسه فى الآخر؛ واكتشاف خصوصيات الفرد هو اكتشاف لخصوصيات الآخر الذى يتعايش مع الواحد، ويعانى ويتحدث مع الواحد، ويتعامل معه من خلال اللغة، والحركات، فيعبر عن مشاعره من الكره أو الحب، من الفن أو الإحساس الدينى. هذه الذاتية المختلطة، وهذه الحبكة بين البشر هى التى تشكل الوجود البشرى، وتتحقق فى كل لحظة عن طريق تلك الخبرة التى هى واقع الإنسان وتاريخه. لا توجد، إذن، تلك الهوة بين الإنسان والشىء. وهؤلاء الماديون الذين يبالغون فى تقدير الشىء لدرجة أنهم يعتبرونه مثل "الواقع"، مخطئون مثل الذين يعتقدون أن الواقع هو واقع الإنسان فقط. عند هيجل الإنسان هو كيان تاريخى يصنع ذاته، ويحقق ما هو عالمى من خلال ما هو فردى. فلنفترض من جديد عند شكسبير: ما «الواقع» الذى يظهر فى أعماله؟ هل هو واقع خارجى بشكل محض؟ يوجد ذلك النوع من رجل الاقتصاد الذى لا يرى فى أعماله المسرحية "إلا" التمثيل الفنى للتكدس البدائى لرأس المال. فى هذا التصور من المفترض أن تلك الحقيقة يمكن إدراكها من خلال طريق آخر،

لنقل من خلال علم الاجتماع، لكن فى حالة شكسبير فهى مقدمة "بشكل فنى". نفس المضمون بشكل آخر. ويعتبر هذا تخبطًا وهراءً. فالفن لغة خاصة ومبدعة، يخلق حقائق أخرى، ويعبر عنها بطريقة غير قابلة للتحويل للغة أخرى. يوجد من يرغب فى رؤية الأحلام مفسرة بعلل واضحة ومحددة، بدلاً من الرموز الغامضة التى تظهر بها. لكن وبدقة، الحلم يعبر عن واقع فى صورة وحيدة يمكنه أن يظهر من خلالها. علاوة على ذلك، لا يزال: ذلك التعبير هو واقعه.

يحدث الشىء نفسه مع سيمفونية أو رواية. ماذا أراد أن يقول كافكا فى المحاكمة؟ الموجود فى كتابه.

الفن - مثل الحلم والأسطورة - هو شىء خيالى، وانتهى الأمر. لكن، بأية طريقة، هو اكتشاف لشىء وليس هدفًا فى حد ذاته. وهو ما لا يعنى بأن ذلك التفسير أو الاكتشاف آليًا، بل الانعكاس البحت لواقع موضوعى. فكرة الانعكاس هذه هى أحد الأماكن المشتركة للمادية الدارجة والوضعية. وصلت هكذا مدام ستال Staël للحديث عن "الفن الجمهورى"، كما حدثونا عن "الفن البرجوازى" أولئك التابعون لمنهج ستالين الذين كانوا يطيعون أوامر الكولونيل العام زدانوف Zhdanov. العلاقة بين الفن والمجتمع بديهية، وربما يمكن الحديث عن تماثل بينهما. فهو مجتمع مثل مجتمع اليوم على سبيل المثال، يعيش فيه الرجل متضايق بسبب الماديات، وشدة الحنين للشخصية المفقودة، وللحياة الخاصة المقهورة وللأنا المغتصبة: فكيف لا يتوقع اتجاهًا كبيرًا نحو التعبير الغنائى؟ لكن هذا الموقف ليس انعكاسًا بل هو سلوك متمرد ورفض، وهو سلوك إبداعى يثرى به الرجل الواقع الذى كان موجودًا من قبل. قال ماركس فى عبارة بعيدة جدًا عن البريق المعروف كركلة لمرآة: الرجل يبدع الرجل. وفى هذا، كما فى العديد من مظاهر الفكر المعاصر الأخرى، ينبغى تكريم الفيلسوف القدير هيجل، وتكريم فكرته الخاصة بالإبداع الذاتى للرجل. وهذا الرجل الذى يبدع ذاته يفعل ذلك من خلال كل ما تستطيع الروح الذاتية أن تفعله: من الآلة حتى الشعر. يظهر أى عمل فنى، وكذلك اللغة، شخصية مزدوجة وجدلية: وهو فى الوقت نفسه يعّد تعبيرًا عن واقع حقيقى فى حد ذاته. واقع لا يوجد خارج ذلك العمل ولم يكن له وجود من قبل، فتصبح اللغة بهذا الشكل وسيطًا وهدفًا فى حد ذاتها.

يعتبرها المصورون صورة من العالم الخارجى، وتسلسل الرموز اللفظية سيولّد مرة ثانية تسلسل الأحداث، وهكذا تظل الشخصية مقتصرة على دور المرآة. فى القطب الآخر، أعتقد أن بعض أنصار البنيوية يرتكبون الخطأ المعاكس: اللغة فى حد ذاتها ومن أجلها هى. كان صحيحًا ومفيدًا وضع المعنى منهجيًا بين أقواس لدراسة اللغة بوصفها نظاما، ملازما للذات، لكن من الضرر نسيان أن ذلك الموقف كان ـ أو كان ينبغى أن يكون ـ مؤقتًا. وأخيرًا مع نسيان المعانى والتطور الإنسانى الذى ينتهى دائمًا من الخارج بتحطيم الأنظمة. أعتقد أنه توجد صلة بين تلك العقيدة والتقييم المبالغ فيه للغة عند بعض الكتاب فى عصرنا.

لا يوجد فن فردى على نحو صارم

يؤلف الفنان عمله بعناصر من ضميره الخاص، لكن تلك العناصر تشير إلى أحداث تتعلق بالعالم الخارجى الذى يعيش فيه، وهى روايات أو ترجمات مشوهة تقريبًا لهذه الأحداث الخارجية. على اعتبار أن ما هو خارجى على الإنسان ليس فقط العالم المادى للأشياء، بل المجتمع الذى يوجد فيه، فالفن مجازيًا هو فن اجتماعى ومشترك. ومع أنه إنتاج لفرد ولفرد على وجه جلى وحيد كما هو حال كل مبدع، لا يمكن أن يكون على الرغم من ذلك فرديًا على نحو صارم، إذن فالحياة هى تعايش. بطريقة ما مثلما ينهى الفنان تمامًا دورته عندما يتكامل مع المجتمع من خلال عمله، وعندما ينتج ويشعر باضطراب وقلق الذين يعيشون معه. الفن، مثل الحب والصداقة، لا يوجد فى الإنسان بل بين البشر.

الموضوع والتنفيذ

ينطلق الفنان من حدس غامض شامل، لكنه لا "يعرف" ماذا كان يريد بالفعل إلى أن ينتهى من كتابة العمل، وحتى عند ذلك الحين أحيانًا لا يعرف ماذا كان يريد. بقدر ما ينطلق من حدس أساسى يمكن تأكيد أن الموضوع يسبق التعبير، لكن مع المضى قدمًا، فالشكل يعير الموضوع طابعًا خاصًا وميزات غير منتظرة وغامضة وثرية؛ لحظات يمكن أن يؤكد فيها أن التعبير يخلق الموضوع. إلى أن، ينتهى العمل، فالموضوع والتعبير يشكلان وحدة واحدة لا تنقسم. بهذه الطريقة

فلا معنى لمحاولة فصل المضمون عن الشكل، كما يتطلعون لذلك غالبًا، أو التأكيد ـ كما يدعمون ذلك ـ أنه توجد موضوعات كبيرة وموضوعات صغيرة، وشئون سامية وأخرى تافهة، فالفنانون والإجراءات التى يقومون بها هى التى تكون كبيرة أو صغيرة، سامية أو تافهة، فالحكاية نفسها لكاتب قصصى إيطالى متواضع من عصر النهضة ساعدت شكسبير على كتابة أحد أعماله الدرامية الرائعة.

ما هو خاص بالشكل فى العمل الفنى يدخل أيضًا فى نطاق المضمون. ومن هنا كان فشل كل محاولة لنقل عمل أدبى فى الأساس إلى السينما مثل عمل فوكنر: فلم يتبق من الهيكل إلا قصة ضعيفة الذوق ركيكة الأسلوب على ما يبدو أنها موضوع الرواية؛ حيث إن المحتوى الحقيقى هو الرواية نفسها، بكل الثراء، والبريق والتناقضات، الذى تقدمه الجمل والكلمات المتجاورة لكل الأحداث الميلودرامية التى يمكن أن تظهر فى أحد تلك الملخصات السيئة للقارئ المتأمل.

من المبدع؟

هو رجل يجد فى الأشياء المعروفة "تمامًا" أشياء أخرى غير معروفة، وهو رجل مبالغ بشكل خاص.

الرواية، هى إنقاذ للوحدة الأولية

العملية المتنامية التى قمت بتطبيقها من أجل التوصل لمفاهيم عقلانية على مدار هذا الكتاب هى فى الوقت نفسه عملية تجريد وتفتيت للإنسان. وعند الوصول لهذا المجتمع التكنولوجى لم يبق فيه ـ وهذه كارثة ـ شىء من الوحدة الأولية.

من الطبيعى أن يتمرد الفنان ضد هذا التجريد من الصفات الإنسانية، لأن لإبداعه علاقة جوهرية بالإنسان؛ وأيضًا يمكن تفسير تمرده على أنه ممارسة ضد الفكر المجرد المسئول عن التجريد من الصفات الإنسانية، لكن فى كثير من المرات كان فى غضبه غير قادر على فهم أنه إذا كان من الصواب رفض ذلك الفكر المجرد، كتهديد للعالم الانفعالى الحياة ذاتها، فإنه لم يستطع على العكس من ذلك رفض الفكر المحدد. علاوة على ذلك أيضًا: لم يفهم أنه برفضه للأفكار بأكملها وبإبعادها لعالم الفلسفة، كان الفنان يساهم تمامًا فى دعم المصيبة التى

ثار ضدها: انشقاق العالم. وإذا كان الإنقاذ الكامل للإنسان يجب أن يفعله الفن فينبغى أن يسترد الحق (الذى كان لديه دائمًا) فى الثروات الكبيرة للفكر الشعرى.

بغض النظر عن ذلك، لم يحاول أى كاتب كبير قط مثل هذا الانتحار، ولا كان يستطيع حتى محاولة ذلك؛ لأنه يعيش فى عالم ليس فقط من المشاعر بل له قيم أخلاقية، ومعرفية وميتافيزيقية وهى التى بطريقة ما أو أخرى ـ يتشرّب منها المبدع عمله.

الإنسان ليس بشىء ولا حيوان، ولا حتى إنسان وحيد. ومشاكله ليست مشاكل حجر أو مشاكل طائر (جوع، وملاذ مادى، وغذاء)؛ فمشاكله ومحنه تولد، أولاً، من ظروفه الاجتماعية ومن ذلك النظام الذى يعيش فيه، وسط مواقف عائلية، وطبقة اجتماعية، ورغبات فى الثراء أو السلطة، وامتعاضات بسبب وضعه من اتكال البعض على البعض كيف يمكن لرواية، دون الوصول أيضًا للمعضلات الأخيرة للطبيعة الإنسانية، أن تكون حقًا جادة دون أن تطرح أو تناقش تلك المشكلات؟ وذلك الطرح، وتلك المناقشات، ما هى إلا مجموعة من الأفكار الحرة أو المنظمة، مفككة أو متكاملة لفلسفة ما؟ فدراما روميو وجولييت، كما قال شخص ما، ليست ببساطة مسألة جنس، ولا حتى مسألة مجرد مشاعر، بل إنها تظهر من خلال تكوين له طبيعة اجتماعية وسياسية. وأيضًا لا معنى لـ أحمر وأسود دون السياق الاجتماعى من الحقد والطمع الذى كان يتحرك فيهما جوليان سوريل، ودون أفكار روسو Rousseau التى توجد فى العمل الروائى لستاندال Standhal أفكار كانت موجودة قبل قصته الخيالية نفسها، والتى بطريقة ما أو أخرى تلهم أو تحدد رواياته، والتى على كل حال تعطيها القوام الفلسفى ومعناها الإنسانى. ولا يمكن أيضًا تخيل القصيدة الكبيرة لدانتى دون فلسفة توما الأكوينى [1] التى تسيطر على أفكاره وحتى عالمه من العواطف، حيث إن العواطف

(١) توما الأكوينى (١٢٢٥ ـ ١٢٧٥) قديس. راهب دومينيكانى. ولد فى إيطاليا ودرّس فى جامعة باريس. معلم الكنيسة وحجتها فى اللاهوت والفلسفة المدرسية. اطلع على آراء ابن سينا والغزالى وابن رشد عن طريق الترجمات اللاتينية وانتقدها. من مؤلفاته العديدة "الخلاصة اللاهوتية" و"الخلاصة ضد الأمم".

تكون أيضًا حرة أو على الأقل مشوهة بواسطة الأفكار، ولن يكون من الممكن تخيل أن بروست يجهل برجسون Bergson [1] وألا يكون مشبّعًا بكل أفكار عصره عن الموسيقى والرسم، وعن الحب والموت، وعن السلام والحرب. (قارن، كل هذا المجموع من الأفكار، والخيال الحر، ليونيل تريلينج .Lionel Trilling).

من جانب آخر، بقدر ما أخذت حضارتنا تتشكل من تولد مشكلات أكثر فأكثر، فلا يوجد إنسان تقريبًا لا يعيش منشغلاً بأفكار سياسية أو اجتماعية، أو بواسطة إيديولوجيات مسيطرة، أو وصلت إلى الذروة، أو أطلقت انفعالات فى غاية العنف، مثل النازية. ومَنْ غير الكاتب الروائى أو الكاتب المسرحى يستطيع وينبغى عليه أن يلتفت إلى تلك الانفعالات التى تأتى بصورة معقدة جدًا ومختلطة بالأفكار؟ وبمقتضى أى هوس جنونى ينبغى استخراج (أخلاقيًا) الأفكار من ذلك الخليط لكى تترك العواطف وحدها؟ وقد سُمِعَ أن الأفكار هى خاصة بالفلسفة أو العلم، فالكثيرون من الكتاب حاولوا على الرغم من ذلك إبعادها عن أعمالهم الخيالية، ممارسين بذلك نوع من الخيال الغريب؛ فسواء كانت خيرا أم شرا فالبشر لا يتركون التفكير أبدًا، ولا يُعرف لأى سبب ينبغى عليهم إهمال التفكير من الدقيقة التى يتحولون فيها إلى شخصيات روائية. وقد يكفى أن نتصور للحظة ما الذى سيبقى من أعمال بروست، أو جويس، أو مالرو أو تولستوى إذا انتزعنا منها الأفكار لننتبه إلى حجم الفظاعة.

فالكاتب الواعى (لا يشغلنى غير الواعين فى هذا الكتاب) هو كائن كامل يتصرف بكامل قدراته الانفعالية والعقلية لإعطاء دليل عن الواقع الإنسانى الذى هو أيضًا عاطفى وعقلى دون انفصال؛ فإذا كان من الضرورى أن يستغنى العلم عن الفاعل لإعطاء الوصف البسيط للشىء، فالفن لا يستطيع أن يستغنى عن أى واحد من اللفظين.

---

(١) برجسون (هنرى) Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسى. دافع عن الروحانية ضد المذاهب الوضعية والمادية. تأثر به أدباء عصره. مؤلفاته من مناهل الوجودية فى بلاده منها «المحاولة فى درس أوضاع الوجدان»، و «المادة والذاكرة» و«التطور المبدع». حصل على جائزة نوبل ١٩٢٧.

ومع أن ما هو خاص بالفن هو انفعالى، فيجب ألا ننسى أن الرجل يشعر أيضًا بانفعالات ذهنية. ولا واحد من هؤلاء المبدعين الكبار الذين ذكرناهم يقتصر على أن ينقل لنا انفعالات حسية: فهم ينقلون لنا عالما دراميًا شديد التعقيد تظهر فيه المشاعر والعواطف متحدة مع قيم روحية عالية، ومع أفكار أو مبادئ أخلاقية أو دينية، ومع تكوين فلسفى أو جمالى. هذه الرؤية الكاملة للعالم كانت ممكنة بفضل الإنسانية المعقدة لهؤلاء المبدعين، وهكذا كحياة طويلة ليست فقط تأملية بل نشطة، ليست فقط من قراءات وتأملات بل أيضًا من المعايشات، ومن المعارف المكتسبة فى الحياة والموت؛ أسباب كلها تحتاج إليها الرواية من أجل أن تسجل ليس فقط النبوغ بل الخبرة الطويلة والعميقة. هؤلاء المبدعون، بوجه عام، يجمعون بالإضافة إلى فرط الحسّ الحاد ميزة الذكاء العالى، فهم غير قادرين على عزل تفكيرهم عن عواطفهم، كما يحدث مع الفلاسفة الخالصين: سواء بسبب الحدة الكبيرة والمتوازية لمشاعرهم وانفعالاتهم، أو لأنهم يشعرون كما لا يشعر أحد بالوحدة الجوهرية للعالم. وشخوصهم لم تكن قط مجرد تأثيرات لأفكارهم بل حقًا هى إظهار لها أو هى الناطقة بلسان حال تلك الأفكار كلما كانوا يتحلون بالعمق الذى نضع فيه الوجود عن طريق الوعى.

فالرواية العميقة لا يمكنها ألا تكون ميتافيزيقية، إذ إنه تحت المشكلات العائلية، والاقتصادية، والاجتماعية والسياسية التى فيها يتصارع الرجال، توجد دائمًا، المشكلات الأخيرة للوجود: الضيق، والرغبة فى السلطة، والحيرة والخوف أمام الموت والرغبة فى المطلق وفى الخلود، والتمرد أمام المستحيل فى الوجود.

من جانب آخر، تلك المعضلات الأخيرة لا تظهر بالضرورة فى العمل الخيالى بالشكل المجرد الذى يتولونه فى الرسائل الفلسفية، بل عن طريق العواطف: مشكلة الخير والشر ظهرت من خلال اغتيال مرابية على يد طالب فقير، لكن لم يقتصر إنسان ما. كما يبدو فى اعتقاد الموضوعيين. على القتل بواسطة تحريك قطعة من الحديد فى طرف الذراع، ولا حتى تلك الحركات الجسدية تكون مصاحبة لمشاعر مجردة؛ فالإنسان بالإضافة لذلك هو كائن مفكر ومن الممكن أن تكون أفكاره ليست الأولية ولا متلعثمة لمجرم أحمق تقريبًا، بل نظام الأفكار لمجرم قد يبدو بفعلته أنه يرغب فى بيان عقيدة فلسفية ما ملتوية ومدهشة، تمامًا

مثلما يحدث فى رواية ديستويفسكى. وهذا ما يحدث فى الكثير من الروايات، فلسنا أمام فلسفة ضمنية فى الشخصية والجو العام فقط، كما فى أعمال كافكا، بل إنه من الممكن أن تتطور المناقشات الفلسفية على نحو صارم، كما فى حوار المحقق الكبير.

لكن لا توجد حاجة إلى أن يمارس الفنان بصورة واعية نظامًا للأفكار؛ إذ إن انغماسه فى الثقافة يجعل من عمله تمثيلاً حيًا للأفكار المسيطرة أو المتمردة، وللبقايا المتناقضة للأيديولوجيات القديمة المفلسة أو الديانات العميقة: لا يمكن تفسير أعمال هاوترن Hawthorne وملفيل وفوكنر دون تأثير الديانة البروتستانتية والفكر المختص بالكتاب المقدس، مع أنهم لم يكونوا مؤمنين أو أعضاء فى ديانة بالمعنى الدقيق، وهو بالضبط ذلك التأثير فى أرواحهم الذى يعطى الضخامة والأهمية لأعمالهم، ولهذا تتجاوز مرتبة الرواية البسيطة بالمعضلات العميقة والمؤثرة لأعمال تتناول موضوعات عن الخير والشر، وعن الحتمية وحرية الاختيار التى تطرحها تلك الديانات القديمة، والتى تسترد بريق عظمتها عن طريق الكائنات الروائية لهؤلاء الفنانين؛ معضلات تصل إلى تلك العظمة المأسوية، لأن مبدعيها مصابون بمس من الشيطان كما هو حال كل المبدعين العمالقة، فيقذفون للعالم بشخصيات ملوثة بالشر، فيكتسب الشيطان فى تلك الإبداعات كل القوة الحية والجسدية الموصوفة فقط فى الرسائل اللاهوتية فى النظرية وفى التجريد. فى كل رواية عظيمة، وفى كل مأساة كبيرة، توجد رؤية كونية ملازمة للذات. هكذا، وبحق، يستطيع كامو أن يؤكد أن روائيين مثل بلزاك Balzac وساد Sade وملفيل، وستاندال، وديستويفسكى، وبروست، ومالرو وكافكا هم كتاب روائيون فلاسفة. فى أى واحد من هؤلاء المبدعين الرئيسيين توجد رؤية عالمية، مع أنه من الأكثر عدلاً أن يقال «رؤية عن العالم»، وحدس عن العالم وعن وجود الرجل؛ لأنه على العكس من المفكر الخالص الذى يمنحنا فى رسائله هيكلاً تصوريًا فقط عن الواقع، فالشاعر يعطينا صورة كاملة، صورة تختلف كثيرًا عن ذلك الجسد التصورى بوصفه كائنا حيا له عقل واحد.

فى تلك الروايات القوية لا يبرهنون على شىء على عكس ما يفعله الفلاسفة أو العلماء: يظهرون الواقع. لكن ليس أى واقع بل واقع منتقٍ ومصور تصويرًا يعتنى فيه بالملامح البارزة بواسطة الفنان، ومختار ومصور تصويرًا يبرز ملامحه طبقًا لرؤيته للعالم، بحيث إن عمله بطريقة ما يصبح رسالة، تعنى شيئًا، فهذا العمل هو صورة لدى الفنان ينقل لنا من خلاله حقيقة عن السماء وعن الجحيم، وهى الحقيقة التى لاحظها ويعانيها. لا يعطينا تجربة، ولا يبرهن على أطروحة، ولا يعمل دعاية من أجل حزب أو كنيسة: فهو يقدم لنا معنى.

معنى تقريبًا على العكس تمامًا من الافتراض، إذ إنه فى تلك الروايات يقوم الفنان بشىء يكون تقريبًا على النقيض مما يقوم به هؤلاء الدعاة فى منتجاتهم المقيتة.

إذ إن تلك الروايات الكبيرة ليست مخصصة لتهذيب الأخلاق ولا للبناء، وليس هدفها تحذير المخلوق الإنسانى وتهدئته فى حضن كنيسة أو فى حضن حزب؛ على العكس، فهى قصائد مخصصة لإيقاظ الإنسان، وإخراجه من الخليط القطنى للأماكن العامة والمعاشرات، فهى حقًا قصائد مستوحاة من الشيطان أكثر من المقدسات أو من المكتب السياسى.

هى فترة أزمة لكن أيضًا فترة من التحقيق والتركيب أمام الانشطار العميق للإنسان، يظهر الفن باعتباره أداة لإنقاذ الوحدة المفقودة. كان هذا هو الموقف العام للرومانسية الذى استعاد ما هو متسم بالسعادة ضد ما هو رائع الجمال؛ فرجال نادى جينا لم يكونوا مخطئين عندما كانوا يبحثون عن هوية الخصوم، وأولئك هم شليجل Schlegel ونوفاليس Novalis وهولدرلين Hölderlin وشيلينغ Schelling الذين كانوا يسعون لتوحيد الفلسفة مع الفن والدين؛ أولئك الرجال الذين هم فى وسط الوثنية العلمية رأوا أنه من الضرورى إنقاذ الوحدة الأولية، ولذلك التركيب لا يوجد شىء مناسب فى أنشطة الروح الإنسانية إلا الفن، إذ تجتمع فيه كل القدرات، فهو مملكة وسطية كما هو الحال بين الحلم والواقع، بين اللاوعى والوعى، بين الحساسية والذكاء. الفنان، فى تلك الحركة الأولى والتى

تغوص فى الأعماق المظلمة لذاته، يستسلم لقوى السحر والحلم، راجعًا للوراء وإلى داخل المناطق التى تعود بالرجل إلى الطفولة وإلى المناطق العريقة فى القدم للجنس البشرى، حيث تسيطر هناك الغرائز الأساسية للحياة والموت، الجنس وغشيان المحارم، والأبوة وقتل الآباء، كل هذه الأشياء تحرك أشباحه. هناك يجد الفنان الموضوعات الكبرى لأعماله الدرامية. بعد ذلك، بخلاف الحلم الذى يرى نفسه مضطرًا إلى أن يمكث فى تلك المنطقة الغامضة والفظيعة وهو يعانى من الضيق الشديد، الفن يعود إلى العالم المضىء الذى ابتعد عنه، متأثرًا بواسطة قوة التعبير؛ وهو الوقت الذى تكون فيه تلك المواد الخاصة بالظلمات معدّة ومصنوعة بكل قدرات المبدع، المستيقظ حينئذٍ تمامًا ومنتبه، وليس بوصفه رجلا أثريا أو سحريا بل رجل اليوم، ساكن فى عالمٍ مشترك، قارئ كتب، ومستقبل لأفكار تم تطبيقها، فرد له أوهام عقائدية وله وضع اجتماعى وسياسى. وهو الوقت الذى سيتخلى فيه ديستويفسكى القاتل، جزئيًا وبشكل غامض، عن المكان لديستويفسكى المسيحى، والمفكر الذى سيخلط هؤلاء المخلوقات الخرافية الغريبة الليلية التى تخرج من داخله مع الأفكار اللاهوتية أو السياسية التى تضرب برأسه وتعذبه؛ حوارات وأفكار لن يكون لها أبدًا، على الرغم من ذلك، ذلك النقاء الشفاف الذى يقدمونه فى رسائل اللاهوتيين أو الفلاسفة، حيث إنها تأتى متأثرة ومشوهة بسبب تلك القوى الغامضة، لأنها تجىء على لسان تلك الشخصيات المنبعثة من تلك المناطق غير المعقولة، والتى عواطفها لها نفس القوة الشرسة والهائلة للكوابيس؛ قوى لا تدفع فقط بل تشوه وتنشر تلك الأفكار التى تعلنها الشخصيات والتى - هكذا - لا يمكن أبدًا أن تتطابق مع الأفكار المجردة التى نقرؤها فى مقال عن الأخلاق أو عن اللاهوت؛ لأنه لن يكون أبدًا القول نفسه فى إحدى تلك المقالات أن «الرجل له الحق فى أن يقتل» وبأن نسمع ذلك على لسان طالب متعصب فى يده قطعة حديد، يتحكم فيه الكره والاستياء، لأن تلك القطعة الحديدية، وذلك التصرف، وذلك الوجه المجنون، وذلك الانفعال الوخيم، وذلك البريق الشيطانى فى العيون، سيكون هو الذى يميز دائمًا ذلك العرض النظرى المجرد عن الظاهرة الهائلة الدقيقة.

تتركز الدراما الفلسفية لرجل مثل سارتر فى أنه عندما أنكر فنه القصصى الخاص اقترب بذلك من عدم الأصالة التى كان يندد بها طوال حياته، والتى كان يندد بها جهرًا بطل أشهر رواياته.

منذ عصر الأرفيوسيين تم الاحتفاظ بتيار كان لا يرى فى الحياة الدنيوية إلا الألم والحزن: وبواسطة التطهير والتنازل فقط كان من الممكن الهروب من السجن الجسدى للصعود نحو النجوم. ازدراء الأرفيوسيون موروث من سقراط (ولو أنه كان بسبب دواعى غير واضحة)، ومنه، وعن طريق أفلاطون، سيهاجر نحو المسيحية. من بين المفكرين المسيحيين باسكال الذى أعدّ الطريق لسارتر بصورة إيحائية: «سيكفى» أن تنزع منه الإيمان. فتربية سارتر كانت تحت تأثير الفرع البروتستانتى لعائلته، فمفهومه عن الخير والشر يقوده - عندما يحذف الرب - لحظ من البروتستانتية الملحدة، ولأخلاق فظة. دون أن يختفى تحت الأنا الأخرى، اللاوعى الغامض الذى ينبغى حتمًا أن ينفجر فى أعماله الخيالية: فإذا كان يتحدث من مكان مرتفع عن الثقافة ومكافحة الأمية، كما ينبغى على رجل مثقف تقدمى، فى المقابل يضحك بلا رحمة من الذى يعلّم نفسه بنفسه؛ وإذا كان فى الأرض المكرمة يدافع عن الروح المشتركة، فى باطن الأرض المعتمة هو فردى شرس لا يؤمن بالاتصال؛ وإذا كان فوق يظهر، فى النهاية، من خلال الجنة الأرضية للجماعة، تحت يهمس بأن الأرض (ستكون دائمًا، لأنها ليست بشىء يتعلق بالنظام الاجتماعى، بل بالطبيعة الميتافيزيقية) جحيم. بمعان كثيرة، هو مصاب بمس شيطانى، فرؤيته الشيطانية تشبه رؤية ذلك الرجل فرجوفنسكى Verjovensky مؤلف «الذين أصابهم مس من الشيطان»، ولمزيد من الجدل الساخر، هو ابن لأستاذ تقدمى.

لابد من ذكرى ثنائية درامية أخرى، وهى التى أظهرها تولستوى Tolstoiفى سنواته الأخيرة، عندما كتب فى الوقت نفسه تقريبًا لعمله الأخلاقى، ما الفن؟ إحدى أكثر قصصه الشيطانية «مذكرات مجنون». هو بالضبط فحص لهذا

التناقض الحيوى مثلما أخرج تشيستوف Chestov أحد مقالاته بعيدة النظر، والذى يرسخ فيه نظرية أن حقيقة الكتّاب الروائيين لا ينبغى البحث عنها فى سيرتهم الذاتية ولا فى مقالاتهم، بل فى أعمالهم الخيالية. فهذه نظرية إذا كانت صحيحة لدرجة جيدة وخصبة (لدرجة مروعة)، فإنها ترتكب ظلم اعتبار رجل يحارب شياطينه على أنه مزيف. أيضًا ذلك الصراع هو جزء من الحقيقة؛ لأن الوعى بالقيم الأخلاقية، والرغبة فى التفوق على القوى المحطمة للاوعى، والتطلع للمشاركة فى الحياة المشتركة، تشكّل أيضًا جزءًا من الطبيعة الجدلية للرجل. يفهم أن تشيستوف يستنكر الغضب المنافق الذى جعل تولستوى يقذف بتلك الحثالة الأخلاقية ضد الفنانين الذين كانوا يعبرون عن الحقيقة المهينة لكائناته الخفية، وقد يكون من غير المفهوم أن اللوم نفسه يطبق على رجل، مثل سارتر، لم ينافق، بل كانت لديه مشاعر معقدة، لكن لم تكن قط منتقدة؛ لكن يحق توجيه اللوم له لمحاولته إنكار الأدب باسم السياسة.

المنطق واليونانيون

اليونانى المنسجم هو اختراع القرن الثامن عشر، ويشكل جزءًا من تلك الترسانة من الأماكن العامة التى ينتمى إليها أيضًا برود البريطانيين وروح القياس عند الفرنسيين. قد تكفى المآسى اليونانية للقضاء على هذه الحماقة، إذا لم يكن لدينا تجارب فلسفية أكثر، وعلى وجه الخصوص، اختراع الأفلاطونية. كل واحد يدعى ما ليس له، وإذا ادعى سقراط العقل فهذا لأنه بالضبط يحتاج إليه بوصفه دفاعا ضد القوى المخيفة للاوعى عنده. وإذا وضعها أفلاطون بعد ذلك باعتبارها أداة للحقيقة فهذا لأنه كان لا يثق فى انفعالاته الخاصة بوصفه شاعرا. فنحن ناقصون، وجسدنا قابل للخطأ وهالك، وعواطفنا تعمينا: فكيف لا نتطلع لمعرفة تكون أكيدة وعالمية؟ هذه النظرية التى نعرضها، أليس لها قيمة بالنسبة للجميع وفى أية لغة، وهل هى غير مكترثة بالغضب أو الرحمة، بالعطف أو العاطفة؟ من هنا، إذن، الطريق السرى للخلود. الرياضيات تعطينا حل المشكلة والطريق نحو الآخرة.

كان إنكار الفن أمرًا حتميًا حينئذ (كما يعيد ذلك - بطريقة معينة - الوضع الخاص بسارتر)، وهو رفض ليس أخلاقيًا بقدر ما هو ميتافيزيقيًا، كما يوحى به أفلاطون نفسه عندما كان ينتقد هوميروس Homero [1] . فى الحوارات الأولى كان ولا يزال يتحدث جيدًا عن الشعراء، لكن فى الحوارات الأخيرة كان يلعنهم فى الوقت نفسه الذى كان يلعن فيه السفسطائيين، بوصفهم مروجين لنفى الذات، وخبراء فى الكذب والوهم. ومن الطبيعى، إذا كان حاضرًا ما يقوله فى الجمهورية: خلق الإله النموذج الأصلى للمنضدة، ويخلق النجار صورة زائفة عن ذلك النموذج، ويخلق الرسام صورة زائفة عن تلك الصورة الزائفة: فهو تلاشى للشكل. (هو ما يمنحنا أفضل نقد للفن التقليدى أو «الواقعى») ينبغى إدانة الفنانين، باسم الحقيقة، لأنهم فلاسفة مزورون.

باختصار: اخترع سقراط العقل لأنه كان أحمق ورفض أفلاطون الفن لأنه كان شاعرًا. سوابق ظريفة لهؤلاء الميسرين لمبدأ التناقض! حدث يُظهر ببساطة أن المنطق لا يخدم ولا حتى مخترعيه.

الذاتية المريبة

كلمة «ذاتى» هى واحدة من تلك الكلمات، مثل «ميتافيزيقا» التى لا يستطيع استخدامها أحد دون أن يكون متهمًا مباشرة بأنه غامض ورجعى، باسم ماركس. فى الواقع، ليس فقط الوجودية بل الماركسية تنطلق من الإنسان فى حد ذاته (الموجود الوحيد) وهذا يعنى الكثير مثل القول بأنهما تنطلقان من الذاتية. وكما يؤكد سارتر، هذا التصور يعطى كرامة للإنسان، لأنه التصور الوحيد الذى لا يعتبره شيئًا.

على العكس، فالماديون الآليون، ينبغى أن يحسبوا فيما بينهم ذلك النوع من «الماركسيين» الذى أشرت إليه من قبل، والذين يعتبرون الإنسان نتيجة لمجموعة

---

(١) هوميروس (القرن الـ٩ ق.م) ولد فى آسيا الصغرى، وهو شاعر ملحمى يونانى. قيل إنه كان أعمى. نسب إليه المؤلفون أشعار «الإلياذة» و«الأوديسا» و«الأغانى الهوميرية» التى أثرت تأثيرا عميقا على مستقبل الشعر اليونانى.

من المحددات، كما يحدث مع ذرة، أو حجرة أو منضدة، تحكمها مصادفة وحيدة وعمياء. فالمغالطة الكبيرة تجعل هؤلاء النقاد ينظرون بحذر للذين يتحدثون عن الذاتية على أنها ـ من المحتمل ـ تخيل إعطاء الذات أهمية يترتب عليه إهمال الواقع الاجتماعى، ليتحول إلى نوع من ممارسة العادة الخاصة بالوجود.

بكلمات أخرى: هناك فى الخارج، إضرابات عمال الصناعة المعدنية؛ هذا، محبوس داخل ذاته الخاصة، وذلك المحب لذاته يعتبر أن وجوده هو الوجود الحقيقى.

لكن الذاتية بالنسبة للوجودية ليست فردية بشكل صارم وقطعى، مثلما هى من جانب آخر بالنسبة للماركسية الحقيقية، إذ إنه فى التأمل لا يكتشف الإنسان نفسه فقط بل يكتشف الآخرين؛ على العكس من فكر ديكارت وكانت، فالإنسان يكتشف ذاته أمام الآخر، والآخر حقيقى جدًا بالنسبة له مثل ذاته هو. فاكتشاف الخصوصية للفرد فى حد ذاته هو أيضًا ـ بطريقة جدلية ـ اكتشاف للخصوصية الأخرى، والفرد الذى يجده أمامه، يتعايش مع الواحد، يعانى ويتحدث مع الواحد، ويعمل مع الواحد، ويشارك الآخر فى عواطفه أو أفكاره عن طريق اللغة، والحركات، والكره والحب، والفن أو الإحساس الدينى. هذه الذاتية المتبادلة، هذه اللحمة بين الأفراد التى تشكل الوجود الإنسانى، تتحقق فى كل لحظة عن طريق نشاط البشر، وعن طريق التجربة التى هى واقع الإنسان وماضيه. لا توجد، إذن، تلك الهوة بين الفرد والشىء. وهؤلاء الماديّون الذين يبالغون فى تقدير الشىء لدرجة أنهم يعتبرونه مثل «الواقع»، هم ميتافيزيقيون لدرجة كبيرة (لاستخدام هذه الكلمة بالمعنى الماركسى) مثل الآخرين الذين يعتقدون أن «الواقع» هو واقع الإنسان فقط.

لماذا تكتب الروايات

يتصادف ظهور الرواية الغربية مع الأزمة العميقة التى ظهرت بانتهاء العصر الوسيط الذى كان عهدًا دينيًا، وكانت فيه القيم صافية وراسخة للدخول فى عهد دنيوى يصبح فيه كل شىء موضع شك، وفى كل يوم تزداد الهموم، وتصبح الوحدة

من صفات الإنسان الفاقد لصوابه. فإذا كان من الواجب علينا أن نبحث عن تاريخ نهائى تقريبًا، أعتقد أننا نستطيع تحديده فى القرن الثالث عشر، عندما يبدأ تفكك الإمبراطورية المقدسة وعندما بدأت كل من البابوية المقدسة والإمبراطورية فى الانهيار من عالمية كل منهما. بين كلتا السلطتين اللتين أخذتا فى الانحدار، بدأت الجماعات الإيطالية العصر الجديد للإنسان الدنيوى، بينما بدأ العالم القديم برمته فى الانهيار.

وعلى الفور أصبح الإنسان مستعدًا لاستقبال الرواية: لم يعد هناك إيمان متحجر، وحلت السخرية والكفر محل الدين، وأصبح الإنسان من جديد تحت سماء الميتافيزيقا.

وهكذا سيولد ذلك الجنس المثير للدهشة والذى سيفحص الطبيعة الإنسانية فى عالم سيصبح فيه الإله غائبًا، أو غير موجود، أو مشكوك فيه. من ثريانتيس إلى كافكا، هذا سيكون الموضوع الكبير للرواية ولذلك سيكون إبداعًا حديثًا وأوروبيًا بالمعنى الدقيق؛ إذ إنه كان من الضرورى التقاء ثلاثة أحداث كبيرة لم تقع لا قبل ولا فى أى مكان آخر فى العالم: المسيحية، والعلم والرأسمالية بثورتها الصناعية. تشكل رواية الكيشوت ليس فقط المثال الأول، بل أيضًا المثال الأكثر أصالة، ففيها قيم الفروسية الخاصة بالعصور الوسطى موضوعة على منصة السخرية، حيث لا يوجد الإحساس بالهجاء فقط بل ألم الإحساس المحزن المضحك فى آن واحد، والتأثير الحزين جدًا الذى يشعر به بشكل بديهى مبدع هذا العمل، والذى ينقله للقراء عبر قناعه المضحك.

لدينا هنا، بالتحديد، الدليل على أن روايتنا هى شىء أكثر من مجرد تتابع المغامرات: هى الشهادة المآسوية لفنان انهارت أمامه القيم الراسخة لمجتمع مقدس، ومجتمع يدخل فى أزمة مثالياته مثل المراهقة بالنسبة للطفل: فقد تحطّم المطلق إلى قطع، وظلّت الروح أمام اليأس أو العدمية.

ربما لهذا السبب نفسه يشعر الشباب أكثر من غيرهم بنهاية الحضارة؛ وهم الذين لا يرغبون أبدًا فى الخضوع لانهيار المطلق، وكذلك الفنانون، الوحيدون من

بين البالغين الذين يشبهون المراهقين. وهكذا، فانهيار الحضارة يشهد به أولئك الأولاد المزقين الذين يجولون فى طرقات الغرب، وأولئك الفنانين الذين يصفون فى أعمالهم، ويفحصون ويقدمون بصورة شعرية شهادة عن هذه الفوضى.

الآن قد توضع الرواية بهذه الطريقة بين بداية العصر الحديث وانحطاطه؛ بالتوازى مع المرور بهذا الامتهان المتزايد (ما أعمق مدلول هذه الكلمة!) للكائن البشرى، ولهذه العملية المفزعة لتجريد العالم من الصفات الإنسانية. بين هاتين الأزمتين الكبيرتين تتشكل، وتتطور وتصل إلى ذروتها الرواية الغربية. ولهذا فلا جدوى من دراستها دون الإشارة إلى هذه الفترة الهائلة التى لا يوجد بديل آخر سوى تسميتها بـ"العصور الحديثة".

دون المسيحية التى سبقتها، لم يكن من الممكن وجود الضمير القلق والمشكل؛ ودون التقنية التى تصنّفها ما كان هناك وجود للتجرد من الصفات الإنسانية، ولا عدم الأمان الكونى، ولا الجنون، ولا الوحدة المدنية. بتلك الطريقة، فإن أوروبا تحقن فى القصة الأسطورية القديمة أو فى مجرد المغامرة البطولية ذلك القلق الاجتماعى والميتافيزيقى لكى تولّد جنسًا أدبيًا يصف أرضًا خيالية بصورة مطلقة أكثر من أرض دول الأسطورة: ضمير الإنسان. وهو ما سيحمله كل يوم على الغوص أكثر فأكثر - كلما اقترب من نهاية العصر - فى ذلك العالم الغامض والملغز الذى له علاقة كبيرة بواقع الأحلام.

يؤكد جاسبيرز Jaspers أن كبار كتاب المسرح القديم كانوا يسكبون فى أعمالهم طعمًا مأساويًا، لم يؤثر فقط فى المشاهدين بل كان يغيّرهم. بتلك الطريقة، كانوا مربين ومهذبين لشعوبهم، أنبياء لنظام حياتهم، لكن بعد ذلك - يقول - تلك المعرفة المأساوية تحولت إلى ظاهرة جمالية، وكل من المستمعين والشعراء تخلوا عن رصانتهم الأولى، لكى يعدّوا صورًا بلا دماء. من الممكن أن المفكر الألمانى الكبير عندما كتب هذه الكلمات كان حاضرًا لديه نوع معين من الأدب البيزنطى الذى كان يقدم فى الغرب كما كان يقدم فى كل العصور وكان يتميز بالاعتناء بالعقل، لأنه كيف يمكن القبول بأن عمل كافكا كان ميتافيزيقيًا أقل خطورة من عمل

سوفوكليس؟ بمواجهة الإنسان لهذه الأزمة الخاصة بالجنس بأكمله، وهى أعقد وأعمق أزمة واجهها فى تاريخه بالكامل، فإن المعرفة المأساوية أخذت مرة أخرى ذلك الاحتياج القديم والعنيف، من خلال كبار كتاب الرواية فى عصرنا. وأيضًا عندما يتناول سطحيًا الحروب أو الثورات، فإن تلك الكوارث تستخدم فى آخر الأمر لوضع الكائن الإنسانى على حدود حالته، عن طريق التعذيب والموت، والوحدة أو الجنون. تلك الأبعاد من البؤس والعظمة للإنسان التى تظهر فقط فى كبرى الكوارث، تسمح للفنانين أن يسجلوا فيها كشف آخر أسرار الطبيعة الإنسانية.

ذلك الإنسان ليس جسدًا فقط، حيث ننتمى بطريقة ما لمملكة علم الحيوان؛ وأيضًا ليس روحًا فقط، فعلى العكس فالروح هى مبلغ تطلعنا المقدس: ما هو متعلق بالإنسان بشكل خاص، وما ينبغى أن نخلصه وسط هذه المذبحة هى النفس، مجال مؤثر وغامض، ومقر للصراع الخالد بين الشهوانية والطهارة، وبين ما هو معتم وما هو مضىء. عن طريق الروح النقية، وعن طريق الميتافيزيقا والفلسفة، حاول الإنسان اكتشاف العالم الأفلاطونى المعصوم من قوى الزمن؛ وربما تمكّن من أن يفعل ذلك، إذا كان من الواجب الإيمان بأفلاطون، عن طريق الذكرى التى بقيت له من علاقة الأخوة الأولى بالآلهة، لكن وطنه الحقيقى ليس ذلك بل هذه المنطقة الوسطى والأرضية، هذه المنطقة الثنائية والمؤثرة حيث تنبع أشباح الروايات الخيالية؛ فالرجال يكتبون القصص، لأنهم مجسدون، وناقصون. لكن الإله لا يكتب روايات.

المراجع التى استعانت بها المترجمة

- قائمة المراجع الأجنبية: .

- Baalabki, Munir, *Al –Mawaid,* Beirut, Libanon, Dar El-Iam- Lil-Malayen, 2007

- Corriente, F., Nuevo Diccionario Español –Árabe, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1988.

- García de Diego, Vicente, *Diccionario ilustrado:* Latín, Barcelona, Spes Editorial, 2005.

- Gayed, Riad, *l'unico Dizionario italiano- arabo,* Cairo, Elias' Modern Publishing House, 1978.

- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 2000.

- Moliner, *María, Diccionario de uso del español,* Madrid, Gredos, 2001.

- M. Jabbour, Jean, Grand Mounged, Beyrouth, Liban, Librairie Orientale SAL, 2008.

- VV.AA. *El pequeño Larousse,* Barcelona, Spes Editorial, 2005.

- VV.AA. *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española,* Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- قائمة المراجع العربية:

- محمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازى، مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٧.
- مجدى وهبة، معجم مصطلحات أدبية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٤.
- المنجد: فى اللغة والأعلام، بيروت، دار المشرق، الطبعة الحادية والأربعون، ٢٠٠٥.

المؤلف فى سطور:

يعتبر إرنستو ساباتو عميد الأدب فى أمريكا اللاتينية، ومن أهم المفكرين والفلاسفة المبدعين هناك، وقد عُرف بتوجهه الاشتراكى الذى ناضل من أجله، وكان له نشاط بارز فى مجال حقوق الإنسان، ومحاربة أنظمة الحكم العسكرية والديكتاتوريات التى حكمت العديد من دول أمريكا اللاتينية. مرت حياته بالعديد من التحولات المتناقضة؛ من شيوعى متعصب إلى فوضوى مسيحى، ثم إلى متمرد صاخب، لديه أفكار فلسفية عميقة تتعلق بعذاباته وهواجسه الخاصة، ولكنه لا يمتلك الرغبة فى تفسير ما يكتب. وعلى الرغم من قلة إنتاجه الأدبى، فإنه يعتبر من أعلى القامات الأدبية، وتحديداً الروائية فى أمريكا اللاتينية.

المترجمة فى سطور:

سلوى محمود

- أستاذ مساعد وقائم بعمل رئيس القسم بقسم اللغة الإسبانية فى كلية الآداب - جامعة حلوان.

- حصلت على شهادة الليسانس فى كلية الألسن - جامعة عين شمس بمرتبة الشرف.

- حصلت على ماجستير الألسن فى الترجمة الفورية بتقدير ممتاز.

- حصلت على ماجستير جامعة أوتونوما - بمدريد - عن فن القصة القصيرة بتقدير ممتاز.

- حصلت على درجة الدكتوراه فى جامعة أوتونوما - بمدريد بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف وبإجماع اللجنة. وتم نشر رسالتها على نفقة ودعم وزارة التعليم والثقافة الرياضية الإسبانية على اعتبار أنها من أفضل الرسائل العلمية التى نوقشت عام ٢٠٠٥. وصدر الجزء الأول من الرسالة عام ٢٠١٣، وسيصدر الجزء الثانى خلال عدة شهور.

من أعمالها:

ترجمت عدة كتب منها: قصص مهداة إلى مارثيا ليوناردا وحرب غرناطة، القاهرة، المركز القومى للترجمة.

من إبداعاتها:

- قصة «جزيرة العجائب» التى فازت فى التصفيات النهائية لمهرجان القصة القصيرة عام ٢٠٠٥، على مستوى جامعة أوتونوما فى مدريد، ونشرت ضمن مجموعة قصص قصيرة من إصدارات الجامعة نفسها.

- أجرت عددا من الحوارات مع كبار الكتّاب الإسبان ونشر منها: "حوار مع الكاتب خوان مارسيه"، نشر فى مجلة أزهار، مدريد، ٢٠٠٤.

- حوار مع الكاتب خوليو ياماثاريس عن روايته *سماء مدريد*، نشر فى مجلة *القرن XXI:* كاتيدرا ميجيل دى ليبس، ٢٠٠٥.

- شاركت فى العديد من المؤتمرات المحلية والدولية حول موضوعات مختلفة تتعلق بالأدب الإسبانى وأدب أمريكا اللاتينية، ولها عدة مقالات منشورة فى مجلات علمية مصرية وإسبانية وعلى شبكة الإنترنت.

المراجعة فى سطور:

د. عبير محمد عبد الحافظ

- حصلت على الدكتوراه فى اللغة والأدب الإسبانى.
- أستاذ مساعد بقسم اللغة الإسبانية ـ كلية آداب ـ جامعة القاهرة.

أهم الأعمال:

١ ـ لوركا مستعمرة عربية «كتاب اجتماعى كولومبيا».

٢ ـ «الأحدب» للكاتب الأرجنتينى روبر توآرلت.

٣ ـ «هنا والآن» مجموعة قصصية كاملة لـ خوليو كورتاثار و«قصص» مجموعة قصصية للكاتب الإسبانى خوسيه ماريا ميرنيو و«الأربعينية» للكاتب الإسبانى خوان جوتيسولو.

- ترجمة النصوص الصحفية بوكالة الأنباء الإسبانية.

التصحيح اللغوى: صفاء فتحى

الإشراف الفنى: حسن كامل